الانزياح وتمثلاته في الرسم الأوروبي الحديث

الدكتورة
دلال حمزة محمد الطائي



الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ
إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

الانزياح وتمثلاته

في الرسم الأوروبي الحديث

الانزياح وتمثلاته

في الرسم الأوروبي الحديث

الدكتورة

دلال حمزة محمد الطائي

الطبعة الأولى

2016م - 1437هـ



الدار المنهجية
للنشر والتوزيع



الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

رقم التصنيف:820

الانزياح وتمثلاته في الرسم الأوروبي الحديث

د. دلال حمزة محمد الطائي

الواصفات: // الأدب//الفلسفة//الرسم//أوروبا/

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2014/10/4743)

ردمك ISBN 978-9957-593-40-7

عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري
هاتف 4611169 6 962+ ص ب 922762 عمان - 11192 الأردن
DAR ALMANHAJIAH Publishing - Distributing
Tel: + 962 6 4611169 P.O.Box: 922762 Amman 11192- Jordan
E-mail: info@almanhajiah.com

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الْآفَاقِ وَفِي أَنفُسِهِمْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ
الْحَقُّ ۗ أَوَلَمْ يَكْفِ بِرَبِّكَ أَنَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ شَهِيدٌ ﴾ صدق الله العظيم

سورة فصلت،الاية(53)

الإهداء

إلى آفـاق روح تعشـقت في ذاتـي ،إلى الـذكرى الـتي تـرفض الرحيـل، إلى والدي .... ترحماً...

إلى عائلتي الكريمة... عرفاناً بالجميل

إلى كل من رفع لي يده بالدعاء... شكراً وامتناناً

المؤلفة

المحتويات

الفصل الثالث

الانزياح وتمثلاته في الفن التشكيلي

الفصل الرابع

تحليل نماذج العينة

مقـــدمة

لاشك إن البحث في مفهوم الانزياح وآليات تطبيقه من السعة والشمول ما يتخطى حدوده ، بوصفه مفهوم معاصر يستند الى اللغة واللسانيات ، أشتغل عليه (جان كوهن) وغيره من الأدباء والشعراء والنقاد ...

فالانزياح بمفهومه العام مبدأ رائد لكل ماهو جديد وفاعل ، ويمكن بشكل مباشر وغير مباشر الاشتغال على الانزياح ، وان يتسق في كل تخصص سواء كان اتساقه حتميا كما في النظام الكوني والعلوم الطبيعية والمادية ، كقوانين الإزاحة والإزاحة التراتبية للزمان القياسي، الى مجمل فروع المعرفة الحيوية التي تستلزم الإبداع والبحث عن كل ما هو جديد ، فأي مشروع حضاري هو انزياحي ونتاج منجز بشري وأنساني دائب ، مجدد او رافض لكل ما هو قديم وسائد ، فالانزياح يعمل وفق منظومة إبداعية مرنة تتحاور وتتجاور وتتقاطع ، ولا يستقيم إلا في سياق نسق مبتكر .

أن خاصية التغيير التي طالما شغلت الفكر الفلسفي في سياق البحث بين المادي والروحي والمتحول والثابت ، هي خاصية الانزياح الذي يمتثل الى جدل دائم وصيرورة متحولة ،فيقيم الانزياح حواره مع الفكر الفلسفي لاسيما الحديث والمعاصر، الذي يعتمد منهج الجدل والصراع المادي والتاريخي والتعاطي مع المناهج النقدية المعاصرة ، فالانزياح وفق هذا التصور ، أسلوبية جديدة في القراءة غادرت كل الأساليب والصيغ التقليدية التي قرنت الدال بالمدلول ففكت أسرهما لينفتح النص إلى آفاق في القراءة والتأويل ،تيه معرفي مقصود وحراك يضع المتلقي فيه بصماته بوصفه منتجا حتى يكون النص وبقوة انزياحاته مصدر لأشراقات متعددة تعم فضاء المعرفة .

ان الانزياح كمصطلح معاصر اعد له ابتكار صيغ جديدة لها القدرة على خرق القواعد والقبول بالاختلاف ، فيصف (كوهن) لغة الانزياح في النص بأنها : (انحراف اللغة عن نسقها المألوف) ، في آصرة للانزياح مع الأسلوبية والشاعرية والفضاءات المعرفية المفارقة للمعطيات الحسية وحصيلتها الواقعية والنماذج الايقونية ذات القراءة الواضحة والفاضحة ، كونها قراءة باتت مستهجنة بل ومخجلة ، ففاعلية المخيلة والحدس والصور الذهنية ، فضلا عن القوى المعرفية الكامنة للاشعور ، ما ولد نزوع ازاحي نحو الصور الرمزية والسيميائية غير المغلقة .

لقد أثبتت هذه الدراسة مدى التعاطي بين مفهوم الانزياح مع مفاهيم وآليات الحداثة وإمكانية ترحيل الانزياح من منطقة اللغة واللسانيات الى آليات قراءة للنصوص البصرية في الرسم الحديث عبر توظيف جديد للعناصر الفنية ووسائل التنظيم الجمالي وكشف طاقاتها التعبيرية والإيحائية بما يستوعب مجمل الاختلاف والتنوع في اتجاهات الرسم الحديث ، من معالجات تقنية وأسلوبية ذات مديات فطرية بدائية عفوية فيها تصعيد تعبيري وجداني ، او هندسية مثالية بتصعيد عقلي ، وكل المعطيات التي تجود بها الذات الحداثية والمخيلة الحرة التي كان (بودلير) قد حررها من أي رقابة قيمية أو أخلاقية تتلاءم والحياة الحديثة ، التي يرى أنها تتطلب لغة جديدة وموسيقية دون إيقاع وقافية ، تتحلى بالمرونة للتلاؤم مع النوازع الغنائية للروح ،أي انه ينقل إلى الهوامش والأغوار غير المعترف بها ، واعتمادها كمراكز سيادة في نصوصه الشعرية .

لقد كان مقصودا ان تتناول هذه الدراسة الانزياح في الرسم الحديث بدلا عن فن ما بعد الحداثة ، فهذا الفن الاخير قد شهد انزياحات هائلة ومخيفة ، أطاحت بكل ما سبقها من ثقافات، فكانت ثقافة ما بعد الحداثة خروج عن نسق (التطور الخطي للتاريخ) كما يقول (هيجل) ، وبذلك تكون الانزياحات واضحة جلية ، عليه كان البحث في منطقة الحداثة والرسم الحديث ادعى للبحث والتقصي في منطقة مرنة

وحيوية وسطى، جامعة لاتجاهات فكرية وجمالية شتى تستدعي قدرة التقصي والاستنباط والتحليل .

تبعا لما تقدم ،فأن هذه الدراسة تكتسب أهميتها من الضرورات التي يتطلب البحث فيها والإحاطة بمفهوم الانزياح بإبعاده الفكرية والتاريخية والأدبية واللغوية والجمالية وانعكاسها في معالجات فنية أسلوبية وتقنية ، وسيكشف القارئ لهذه الدراسة الإمكانات المعرفية والفكرية للباحثة (د.دلال حمزة) وقدرتها على البحث والتحليل والتأويل والتقريب بين مختلف الأجناس الفكرية .

أ. د . علي مهدي ماجد

تحديد مصطلحات الدراسة

مقدمــة

توطئة:

تمتاز العلاقات التي تربط الإنسان بالمحيط حوله وتربط الأشياء مع بعضها بعضا بالتغير والتحول والتبدل المستمر، أي حدوث إزاحة للمعايير القديمة والانتقال من حالة إلى أخرى ، وانعكاسها في الأدب والفن ، والتي تعد إشكالية بحد ذاتها..

يمكننا القول ان الحياة جوهر حركي متغير، والإنسان هو جوهر هذه الحياة وهو الآخر ذو ديمومة متغيرة ونفس متفردة ، وهذا التغير أشبه بالتغير الجاري في الكون الذي يتسع ويتغير في كل لحظة ، وإذا نظرنا إلى الكون في جملته عالما غير عضوي تداخل نسيجه مع موجودات عضوية ، فأننا سنراه يتخذ بغير انقطاع أشكالا جديدة لاتقبل التنبؤ بها كحالاتنا النفسية سواء بسواء وبالتالي يكون الواقع جملة من الإزاحات بل هو التحرك نفسه ، سواء في الداخل او في الخارج ، والحق انه ليس هناك جوهر صلب ثابت بل هناك أشبه باللحن المتتابع غير المنقسم من بداية وجودنا الى نهايته ، وهذا مايؤكد الطبيعة المتغيرة للفن عبر العصور ، فإذا كان الكون في انزياح دائم وخلق جديد فأن الفن والأدب فضاء وكون من العلامات منزاح فنرى الدال ساكنا لكن المدلول في حركة دائبة ، وان انزياح الفن وانزياح الكون هو سعي نحو آفاق الاكتمال .

والانزياح من جانب آخر ظاهرة أسلوبية وهو لايستمد منزلته من الخطاب الأصغر(النص) بل يستمد منزلته من علاقة (النص) بالخطاب الأكبر(اللغة) وهو الأهم ، "ويعتبر الشعر موطن الانزياح عن المعيارية ،لأن مسحة الإبداع والتجدد هي الطاغية عليه دون النثر" [1]، ويرى (هربرت ريد) "على الرغم من ان فنا كالشعر يستخدم الألفاظ ويصطنع مادة المقال العقلي ، إلا أنه من المؤكد ان الكلمات في الشعر لابد من إن تفقد كل ثقلها العادي لكي تستحيل الى صور رمزية ، ولعل هذا هو

([1]) المسدي ،عبد السلام :الأسلوبية والأسلوب ،الدار العربية للكتاب ،تونس، 1977، ص189.

السبب في انه نوع من الإشراق الذي ينبثق في وعي الشاعر فيعبر عنه ببعض العبارات او الكلمات لايكاد يختلف عن ذلك الإشراق الذي يرد الى الموسيقار فيعبر عنه بالصور السمعية او الفنان فيعبر عنه بالألوان والأشكال، ومن هنا فالقصيدة مثلها مثل اللوحة والمقطوعة الموسيقية ،فجميعها مؤلفة من صور وإيقاعات وتعبير عن مشاعر ، لذلك فالأعمال الفنية تعني أكثر مما تقول" [1] من هنا فالانزياح الذي يتجلى في الشعر سواء في العملية التعبيرية او الوزن والقافية او في الدلالة ، يمكن ان يتجلى في فن الرسم لامتلاكه النواحي التعبيرية ولابد له من علاقات رابطة كالحركة والسيادة والتوازن وغيرها هي أشبه بالأوزان والقوافي ويمتلك دلالات متباينة ، وكل من الشعر والرسم محكوم بالأسلوب، وكما يكون الانزياح خرقا منظما لشفرة اللغة فهو لايدمرها إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى ، كذلك فنون الحداثة الأوربية يمكن ان تكون خرقا للفنون التقليدية لكونها تتسم بالتغيير والتراكمية والاتصال والانفصال عن الماضي فهي لاتدمر إلا لتعيد بناء من نوع مغاير بعيدا عن الايقونية.

والانزياح بكل بساطة خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسا في الاستعمال ، رؤية ولغة وصياغة وتركيبا، وحين نقول الخروج لابد من نقطة هي الصفر يبدأ منها هذا الخروج أو ينزاح عنها وينحرف ، بمعنى آخر لابد من معيار تنزاح عنه وتخرج عليه ويمكن تحديد هذا المعيار في كونه الكلام العادي المألوف أو اللغة العلمية الجبرية التي لاتعني إلا ذاتها أو قد يكون اللغة بشكل عام بنظامها وقوانينها وسلطتها وبنيتها ، وخلاصة القول إن المعيار هو اللغة العلمية العادية في قواعدها من جهة وفي مباشرتها وتقريرها من جهة أخرى، وفي الفن يكون المعيار هو القواعد العلمية الصارمة في مجال تشييد العمل الفني بنية ومفهوما وتقنية والتي أوجدتها بعض مراحل الفن ، لذلك فمفهوم الانزياح مفهوم متغير بتغير مفهوم المعيار ، إذ لابد من معيار او قاعدة يتم الانزياح عنها وخرقها ، وقد شهدت مدارس الفن بكل مراحلها التاريخية انتقالات وانزياحات متباينة من ثقافة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر.

---

(1) إبراهيم،زكريا:فلسفة الفن في الفكر المعاصر،مكتبة مصر،دار مصر للطباعة ،القاهرة ،1960،ص239.

وقد أشار(نورثروب) إلى أن كل الأدب التخييلي أساطير مزاحة عن معناها الأصلي ، أي أنها تحتوي نماذج بدئية أسطورية كامنة ، ربما لايكون الكاتب ومعظم قرائه على علم بها ..كما يرى الشكلانيون انه لا يمكن فهم اللغة على أنها تطوير مبرمج للتقليد وإنما باعتبارها إزاحة هائلة للتقليد" [1] والأمر لا يقتصر على اللغة فحسب بل إن الشكلاني (شكلوفسكي) يرى إن المتغيرات والانزياحات الحاصلة في تأريخ الفن إنما تحدث عن طريق رفض الطرز الفنية القائمة وولادة طرز فنية جديدة ، اذ يكون التوالد الجدلي للأشكال الجديدة محددا بشكل عام على وفق طبيعة تحولات تاريخ الفن ونشوء التيارات الفنية المتعاقبة ..أما (تيتانوف) فيرى أن التطور الفني يتم من خلال النقلات الفنية المفاجئة والصراعات فيما بينها،أي إحلال نظام فني محل آخر. ثم يمكن النظر لعملية التعاقب على أنها إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة محل أخرى وهذه الأخرى لا تنفى نهائيا من النوع ولكنها تتراجع الى الخلفية كي تعود فتظهر في حلة جديدة .. [2] فمثلا القافية الشعرية التي ميزت الشعر الكلاسيكي اختفت مع الرومانتيكيين وعلى حد تعبير(فينلون) إن الشعر يخسر بالقافية أكثر مما يربح ، لكن القافية(القيد التقني) عادت للظهور مع البرناسيون فيما بعد لأنها ضرورة عالمية تميز الشعر عن النثر ،كذلك فكرة التجريد في الرسم كان لها حضورها وغيابها بأوجه مختلفة على مر التاريخ .

ويبدو أن مصطلح الانزياح قد وجد في مجال النقد النفسي الذي تقوم وظيفته بقراءة مايكمن تحت السطح وما يكمن خلف القناع ، وقد أشار(فرويد) نفسه إلى الموتيفات الرئيسة في النقد النفسي ، فالفنان عنده عصابي يحمي نفسه عن طريق الخلق الفني من الجنون ولكنه يمنع بذلك أي علاج حقيقي ، فالشاعر حالم ينشر أوهامه فيعطيها دعما اجتماعيا غير متوقع وهذه الأوهام تعتمد على تجارب الطفولة وعقدها،

---

(1) ويس،احمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ،المصدر السابق نفسه،ص58.

(2) هولب ،روبرت: نظرية التلقي(مقدمة نقدية) ،ترجمة:عز الدين إسماعيل، النادي الثقافي بجدة، ط1 ،1990،ص83.

وتجدها قد صيغت صياغة رمزية في الأحلام والأساطير، وهذا معناه ان الأدب يحتوي مخزونا غنيا من الأدلة التي تدل على حياة الإنسان اللاواعية ... [1]

هذه الفكرة تحيلنا إلى الصراع والجدل والانزياح بين البنى العميقة والبنى السطحية لإنتاج أفكار جديدة، فالصراع هو المبدأ المحرك الذي يحفظ للعالم حياته وديمومته ، وهذا ما أشار إليه (هيروقليطس) من ان قوام العالم الحقيقي هو عملية التآلف المتوازن بين الأضداد فمن وراء صراعها على وفق مقادير محسوبة يكمن انسجام خفي هو جوهر العالم ، وهو ما يمكن ترحيله إلى الجوانب الفنية فأن فعل الانزياح في الحراك الجدلي المستمر لخلق كيفيات جمالية سواء استلهمت المعطيات المادية أو قامت بتخطيها ، فالفن قائم على التعاطي مع جدلية الفكر وتداعيات الصور المتصاعدة من الحسي إلى الذهني .

الأمر الذي ينسحب كذلك على فعل التلقي "فأن ميزة الإدراك الجمالي تنحصر على وجه الدقة في ان المتلقي لا يتذوق العمل الفني إلا في حالة كونه متأملا ومشاركا في عمل واحد دون ان تبلغ هذه المشاركة حد التماهي ، لذا فان ميزة الإدراك الجمالي هي منحنا فرصة الاتصال والانفصال عن النص ،إذ أننا نتصل به عن طريق الإحساس وننفصل عنه عن طريق المخيلة " [2] والانزياح كثر في أدب الحداثة وفي الفكر النقدي الحديث ، وهو يستهدف القارئ وان وظيفته في المقام الأول لخدمه النص ومتلقي النص ، فهو الذي يوجه إليه النص وهو بالتالي الذي يحكم على قيمته، بل هو شريك المؤلف في تشكيل المعنى بل ان النص لا يكتمل الا بالمتلقي الذي يكمل أفق التجربة بأفق التوقع ، إذ "لا يتم فهم ما يحدث من دلالة المعنى الا بوجود المتلقي وأصبحت بالتالي كثرة الانزياحات دلالة على ارتفاع درجة الكثافة الشعرية في النص وكأنها بديل عن المعنى الكلي لأنها تكشف عن أفق تأويلي ومقصدية فنية لان الشعرية عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين هما الانزياح ونفيه ،أي تكسير البنية

---

(1) ويليك، رينيه: مفاهيم نقدية،تر:محمد عصفور،سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت، 1978،ص470.

(2)إبراهيم،زكريا:مشكلة الفن ، مكتبة مصر ،دار مصر للطباعة،ط3 ،1976،ص228.

وإعادة التبنين ، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي ان تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها وذلك كله في وعي القارئ"[1] أي ثمة ما هو غائب في المدلولات وسبب الغياب هو اختلاف الدوال عن المدلولات وهذا الاختلاف يؤدي بالمعاني الى عدم الاستقرار او الثبات فتبقى مؤجلة.

والانزياح من المصطلحات الأدبية المعاصرة التي تسند الى اللسانيات ،جاء به (جان كوهن) الذي يعني به انحراف الكلام عن نسقه المألوف ، ويؤكد (كوهن) "أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة او مبدأ من مبادئها، الا ان الانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول، وكلما كانت نسبة الانزياح عالية تكون اللغة الشعرية على درجة من الرقي والفاعلية"[2]، والشعرية يمكن ان تنطلق من تجربة بصرية ، فعندما تتجسد في فن بصري كالرسم فان وجودها يصبح أكثر تجسيدا وأكثر قابلية للمعاينة والإدراك ، وهي مرتبطة بالأسلوبية، وقد أكد (جان كوهن)* أن الشعرية هي واقعة أسلوبية بل هي علم الأسلوب الشعري[3] ، وتعد الأسلوبية هي علم الانزياحات العامة[4] لذلك يعد الأسلوب انزياحا فرديا وطريقة في الكتابة تخص احد الأدباء ، أو صياغة فنية تخص احد الفنانين وينزاح بها عن الأساليب الفنية القديمة في المفهوم والتقنية والخامة.

([1]) كوهن،جان: بنية اللغة الشعرية، تر:محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، سلسلة المعرفة الأدبية، الدار البيضاء ،المغرب،1986,173، ص173.

([2]) مبارك،محمد رضا:اللغة الشعرية في الخطاب النقدي (تلازم التراث والمعاصرة)، وزارة الثقافة والإعلام،دار الشؤون الثقافية العامة، ط1،بغداد ،1993،ص211.

(*) جان كوهن : باحث وناقد فرنسي في مجال الدرا سات الاسلوبية وخاصة الشعرية والانزياح والاستعارة .

([3]) كوهن،جان: بنية اللغة الشعرية،المصدر السابق نفسه،ص15.

([4]) ويس،احمد محمد: الانزياح، مصدر سابق،ص7.

من جانب آخر فأن الانزياح يمثل في الفن الانتقال والتغير في شتى المفاهيم الفكرية والتقنية خاصة في القرن العشرين ، فنزعة الحداثة نزعه مرنة لاتتفق في حدود مفهوم محدد، والفن فيها سعى للتغيير في منح (الآن- الحاضر) صفة الديمومة و ترحيل الزمن القياسي وإحالته إلى زمن مطلق وإبدال العابر العرضي بفعالية قابلة للتجدد على وفق انزياحات ذائقية، وكذلك السعي لإيجاد أمكنة مفترضه والتحرر من توصيفات المكان المحدد ،فأعيد النظر ببناء الطروحات الفلسفية والفكرية والجمالية وصياغتها مما أدى بالتالي الى انزياح النظرة التقليدية للفن بفكرة جوهرية حداثوية اتسمت بحراكها الحدسي المتغير باستمرار مفادها ان فن القرن العشرين اشتمل على عوالم الإنسان الداخلية والخارجية معا بهدف إحداث تغيرات في طبيعة الذوق العام، لكونه نتاجا تراكميا (خبريا- معرفيا) ذا جذور مفاهيمية متأصلة في كلية المنجز البشري ،وهذا النوع من الخلق الفني هو ما تبناه فن القرن العشرين وما سعى الى تحقيقه بعد ان ظهرت بوادره في الربع الأخير من القرن التاسع عشر بدءا بظهور الاتجاه الانطباعي في ميداني الفن والأدب وما تلاه من حركات .

ومن الجدير بالذكر ان ما جرى في الفن والأدب من انزياحات في المفاهيم والبنى لم يأت من فراغ فلو أخذنا بنظر الاعتبار التطورات المتسارعة التي عاشت فيها أوربا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين والتي شملت الاقتصاد والنمو المتسارع لرأس المال والأسواق وما نتج عنها من تصعيد سريع في الإنتاج وما ولدته الصراعات السياسية والعسكرية التي دفعت الكثير من المفكرين والفنانين الى تبني قيم بديلة روحية وجمالية بحثا عن صيغ مثالية تتناسب مع حجم الانزياحات التي وضعت الإنسان الأوربي وسط دوامة شائكة من الاستفهامات ولدتها النزعة التجريبية في الفلسفة.

ومن تلك المتغيرات ما توصل إليه علماء مثل(اينشتاين) الذي شكلت نظريته النسبية فاصلة مهمة في بنية التفكير الأوربي ، فأوجد متغايرات في بنية المكان

والحركة – وهذا ما اشتغلت عليه المثالية العقلية(*) لدى التكعيبيين- وفي مجال علم النفس من خلال التركيز على اللاوعي الذي سمح للفنان بإطلاق مخيلته وجعل صورة متاخمة لعالم الأحلام ومعارضته لحيثيات العقل الواعي ، أي خلق جدليه بين الوعي واللاوعي وفرز تبادلية العلاقة بين البنى السطحية والبنى العميقة ضمن مفهوم الانزياح، كذلك طروحات فرويد وادلر في تشغيل بنية الذات والكشف عما هو مختف وباطن في اللاشعور الإنساني وهو ماجرى الاشتعال عليه - مثلا – الفنان الرافديني حقق انزياحا للمرئي للكشف عن اللامرئي فحمّل أشكاله بعدا غيبيا مجردا للوصول إلى رؤية شاملة .

أضافة لما سبق هنالك التداخل بين الأجناس الإبداعية من شعر ورواية ومسرح وموسيقى و فنون تشكيلية فما يجري على جنس إبداعي ينسحب على الأجناس الأخرى فمثلا الانزياحات التي حققتها أشعار (بودلير) وتبشيره باستقلال الخيال والحرية والصدق والتي أسهمت في تحرير الخطاب البصري من محدودية الرؤية الجزئية إلى الرؤية الشمولية الكلية وبما بلور مفهوما للحداثة بوصفها مغامرة بلا حدود، وقد أشار إلى أن الحداثة تعني ان جزءا منها ثابت دائما والجزء الآخر يتصف بالتحول والزوال ، وهنا يتحقق الصراع والجدل الذي يقوم عليه الانزياح وهو مايرى فيه (جاكوبسون) أنه الانتظار الخائب وهو لايعدو ان يكون مفاجأة ينتجها (تولد اللامنتظر من خلال المنتظر) أي إن المفاجأة التي تنبثق من اللامنتظر ماكان لها ان تنبثق

---

* – المثالية العقلية: مذهب يزعم انه عن طريق الاستدلال العقلي الخالص وبغير لجوء إلى أية مقدمات تجريبية يمكننا ان نصل إلى معرفة جوهرية عن طبيعة العالم ولا يجوز الإيمان بخوارق الطبيعة ، وبهذا المعنى يستشهد كل من ديكارت وليبنتز وسبينوزا على أنهم أمثلة للمذهب العقلي ، ينظر(الموسوعة الفلسفية المختصرة ، نقلها عن الانكليزية: فؤاد كامل وآخرون،منشورات مكتبة النهضة – بغداد ،دار القلم- بيروت،طبع بمطبعة اوفسيت الميناء، بغداد، 1983، ص418) .

وتفعل فعلها لولا التوقع الذي يعتمد على (المنتظر)"[1] وهو ما انسحب على الفن الأوربي الحديث الذي امتاز بحقب زمنية متنوعة لها معاييرها وانزياحاتها الخاصة في الأسس والعلاقات والبناء والتكوين.

في ضوء ماتقدم فأن موضوعة الانزياح تتطلب الدراسة والتعرف على شتى النظريات الطروحات الفلسفية والجمالية التي تفيد موضوع الدراسة في الوصول إلى مؤشرات تحدد طبيعة الانزياح وهو يقف بتجلياته وتمثلاته مواجها لكم من الأنماط والرؤى والاتجاهات المفاهيمية خصوصا بعد ان شهد الفن الحديث تحولات جوهرية في الرؤية ترتب عليها الابتعاد عن التجربة الحسية المظهرية والنزوع إلى ما هو خفي ومطلق بكيفيات متعددة ومن هنا تتبلور مشكلة الدراسة الحالي في التساؤلات الآتية:

- هل احدث الانزياح تغيرات في الطبيعة البنائية في اتجاهات الرسم الأوربي الحديث عبر آلية معرفية وجمالية وفنية ؟
- ما هي العوامل التي ساهمت في إثراء الانزياح ؟ وما طبيعة الانزياحات في الرسم الأوربي الحديث ؟

أهمية الدراسة والحاجة إليها :

تتجلى أهمية الدراسة الحالية فيما يأتي:

1. تسليط الضوء على طبيعة الانزياح وأنواعه ومستوياته والتعرف على مكامن اشتغاله في اللغة الفنية وعلى مديات ارتباطه بمفاهيم الشعرية والأسلوبية وتجليه في الشعر والحركات الشعرية وارتباطه الواعي بالتلقي ، ومحاولة تقصي اشتغالاته في العمل الفني ودوره في إحداث التحولات البنائية والأسلوبية في الفن الأوربي الحديث باعتبارها حقبة مهمة امتازت بتعدد حركاتها الفنية وتنوع طرحها الفكري والفني وأهمية المعالجات البنائية والتقنية التي اعتمد عليها الفنان الأوربي الحديث.

[1] ويس،احمد محمد :الانزياح ،مصدر سابق، ص161

2. على خلاف البحوث التي تناولت طروحات الانزياح نظريا فقط في الأدب فأن الدراسة الحالية تحاول ان تشغل هذه الطروحات وتضعها موضع التطبيق في ميدان الرسم الأوربي الحديث .
3. يعد خطوة علمية لتكريس الأطر المفاهيمية في مجال الشعر في تبادلها وانسجامها مع اتجاهات الرسم الأوربي الحديث.
4. كما يسهم في ارتقاء الذائقة الجمالية إزاء الأعمال الفنية عبر القراءات المتعددة لها.
5. هذه الدراسة يمثل محاولة بكر في ميدان الاختصاص وعدم وجود دراسات سابقة حول موضوع الانزياح في الفن، وفي الوقت نفسه يفيد ذوي الاهتمامات النظرية والجمالية في الأدب ويفيد الدراسات النقدية والتشكيلية.

هدف الدراسة :

تهدف الدراسة تعرف الآتي:

1. مفهوم الانزياح في الرسم الأوربي الحديث .
2. آليات اشتغال الانزياح جماليا وفنيا في الرسم الأوربي الحديث .

حدود الدراسة :

تقتصر الدراسة الحالية على دراسة الانزياح معرفيا وجماليا وفنيا وتمثلاته من خلال تحليل نماذج مصورة للوحات فنية لحركات الرسم الأوربي الحديث واتجاهاته : الانطباعية والوحشية والتعبيرية والتكعيبية والمستقبلية والتجريدية والدادائية والسريالية وللفترة من 1870 – 1950 .

تحديد مصطلحات الدراسة :

الانزياح : بالفرنسية (Lecart) والانكليزية (Displacement)

لغة-

زي ح _(زاح) بعد وذهب وبابه باع و(ازاحهُ) غيره [1]

([1])الرازي، محمد بن ابي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ،دار الكتاب العربي ،بيروت، 1981،ص279.

زحح _ قال الله تعالى (من زُحزُح عن النار وأُدخل الجنة فقد فاز) زحزح أي نحا وبعد ، وزحَ الشيء يزحه زحاً ، جذبه في عجلة، وزحه يزحه زحاً ، وزحزحهُ فتزحزح دفعه ونحاه عن موضعه فتنحى، وباعده منه[1] كما وردت في المعجم الوسيط أصولها الفعلية النحوية في عدة أبواب منها: - باب (ازح)- ازوحا: تباطأ وتخلف تأخر.، و- العِرقُ: اضطرب ونبض ، و- القدمُ او النعلُ: زلّت، فهو ازِحُ وازوُحُ ، (الأزوح) المتخلف عن المكارم ، - باب (زاحَ) عن المكان- زوْحاً، وزواحاً، زال وتنحى وتباعد،والشي زَوحاً: ابعدهُ، والإبل وغيرها: فَرقها.

(ازاحه) :نحاه (انزاح) : زال وتباعد.

(الازاحةالزاوية) في علم الرياضة: البعد الزاوي للمتحرك في اية نقطة كانت(مج)

(ازاحه): ازاله يقال: ازاح الله علته فزاحت.[2]

وورد في (المنجد في اللغة العربية المعاصرة):

زوح ، زاح- زوحا وزواحا : أزال(زاح الستار)- عن :تنحى وتباعد (زاح عن مكانه عن مقعده) (ازاح القناع عن وجهه)[3]

وأيضا وردت في معجم (الرائد) بمعنى مقارب: (ازاح): إزاحة(زوح ،ز ي ح)

- نحاه عن موضعه ،الشي ازالهُ ، الشي ابعدهُ ، دفعهُ ، انهبه ،ازحتُ علتهُ في ما احتاج اليه ، قضيتُ حاجتهُ[1]

([1]) ابن منظور،جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري:لسان العرب،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر،ط3 ،القاهرة، د ت،ص296.

([2]) الزيات،احمد حسن وآخرون: المعجم الوسيط ،مجمع اللغة العربية،مؤسسة الصادق للطباعة والنشر،مطبعة باقري ،ط5،إيران،1426،ص15.

([3]) عجيل، لويس: المنجد في اللغة العربية المعاصرة،تحرير:أنطوان نعمة وآخرون،مراجعة:مأمون الحموي وآخرون،دار المشرق ،بيروت،2008،ص629.

اصطلاحا

الانزياح كما يراه(جان كوهن):آلية عامة ذات طابع جدلي، وله شرطان: الأول (سالب) يتجلى في خرق منهجي لقانون اللغة،اذ ان كل صورة تتميز بمخالفتها لواحدة من القواعد التي تكون هذا القانون ،فالشعر ليس نثرا يضاف له شيء آخر بل انه نقيض النثر ، وهذه المرحلة تتضمن مرحلة أخرى (موجبة) فالشعر لايحطم اللغة إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى ،اذ يعقب النقض الذي تسببه الصورة البلاغية إعادة بناء من طبيعة أخرى (2) والانزياح في اللغة يعرف بأنه"انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية" (3) وعرفه (صلاح فضل) بأنه"الانتقال المفاجئ للمعنى" (4) ، وعرفته(يمنى العبد) بأنه : "الانحراف باتجاه الاختلاف" (5)، وعرف الانزياح على مستوى الإبداع بأنه" استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا ، استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له ان يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب واسر" (6) وعرفه(سبيتزر) أيضا على مستوى الإبداع والعبقرية الخلاقة بأنه "مقياس لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما، ومسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها ، ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل به الى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب" ويعرفه (ريفاتير) من خلال علاقته بالبلاغة واللسانيات بأن

(1) مسعود،جبران:الرائد(معجم الفبائي في اللغة والإعلام) ،دار العلم للملايين،ط3،بيروت-لبنان،2005،ص161.

(2) اسكندر، يوسف :اتجاهات الشعرية الحديثة (الأصول والمقولات) ، وزارة الثقافة ، دار الشؤون الثقافية العامة ،ط1،بغداد،2004،ص130.

(3) الغذامي،عبد الله : الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التفكيكية،مطابع دار البلاد،جدة-السعودية،ط1، 1985،ص23.

(4) فضل،صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، بغداد،1987،ص377.

(5) العيد،يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي ، ط1،بيروت، 1990،ص195.

(6) ويس،احمد محمد:الانزياح (من منظور الدراسات الأسلوبية) ، مصدر سابق،ص7.

الانزياح:"خرق للقواعد حينا ولجوء الى ما ندر من الصيغ حينا آخر ، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة ويعتمد على أحكام محددة ، وصورته الثانية هو البحث عن مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة"[1] وان الانزياح يعرف بأنه(خروج عن المألوف او ما يقتضيه الظاهر او هوخروج عن المعيار لغرض قصد اليه المتكلم او جاء عفو الخاطر لكنه يخدم النص بصورة او بأخرى وبدرجات متفاوتة"[2] وعلى مستوى التلقي يرى فيه مؤلفو (البلاغة العامة) من الوجهة اللسانية :هوضرب من الاصطلاح يقوم بين الباث والمستقبل ولكنه اصطلاح لايطّرد، وبذلك يتميز عن اصطلاح المواصفات اللغوية الاولى، فهو إذن تواضع جديد لايفضي الى عقد بين المتخاطبين"[3] والانزياح "حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ"[4] ومن خلال علاقته بالأسطورة فالانزياح"مصطلح أوجده النقد الاسطوري للدلالة على أن الأسطورة الأصلية تخضع لتعديل يجريه الشاعر أو الأديب حتى يلاءم بينها وبين موقفه ونظرته"[5] وعن العلاقة بين المركز والهامش يعرف(سارتو) الانزياح:"هو عملية تباعد وإزاحة تضع المؤرخ على هامش العقلانيات المعتمدة ، فهو يشتغل في الهوامش بهذا المعنى فهو جوّال"[6] ويعرف الانزياح من خلال علاقته بالنص بأنه"أداة إجرائية لفك رموز النص وتكشف عن تلك الطاقات الإيحائية للغة وعن قدراتها التعبيرية"[7]

([1]) المسدي،عبد السلام:الأسلوبية والأسلوب،الدار العربية للكتاب،تونس،1977،ص102-103.

([2]) المصدر السابق نفسه ،ص94.

([3]) المسدي، عبد السلام :المصدر السابق نفسه،ص105.

([4]) عياد، شكري محمد:اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربي،ط1، 1988،ص79.

([5]) عبود،حنا:النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري(دراسة)،من منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1999،ص152.

([6]) الزين،محمد شوقي:الإزاحة والاحتمال(صفائح نقدية في الفلسفة الغربية) ،الدار العربية للعلوم- ناشرون،منشورات الاختلاف – الجزائر،ط1، 2008،ص267.

([7]) تحريشي،محمد: النقد والأعجاز(دراسة)،من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص205.

التعريف الإجرائي :

من خلال ما تقدم نعرف الانزياح تعريفا إجرائيا بأنه:

عملية منهجية جديدة تهدف لخرق المألوف من القواعد والمعايير المعتادة والبنى الثابتة عبر المغايرة الأسلوبية وشعرية النص وتفعيل القراءة التوليدية في الرسم الأوربي الحديث.

الفصل الاول
الانزياح فلسفيا وجماليا

- الانزياح في الفلسفة اليونانية
- الانزياح في الفلسفة الحديثة

الانزياح فلسفيا وجماليا

اولاً: الانزياح في الفلسفة اليونانية

على الرغم من أن الانزياح مصطلح أسلوبي حديث النشأة إلى انه يمكن الانطلاق من مفهوم شامل للانزياح يمكن أن تحقق تواصلا مع الانزياح في مفهومه المعاصر عبر المرور بتحويلات الأنساق الفكرية والفلسفية والجمالية.

ابتداء يمكن القول إن الانزياح هو كل تحول فكري يحدث تراجعاً للذي قبله ويستدعي انبثاق حقائق جديدة ، لذا فان شيئا من مفهوم الانزياح يرتد إلى بواكير الفلسفة لاسيما في طروحاتها الجمالية والفنية ، فالشيء قد يظهر قبل أن يظهر اسمه ومصطلحه•، والفلسفة بجيثياتها خير ما يمثل الانزياح لأنه ليس فكرا عبثيا أو تهميشيا للموجودات، هو فكر قائم على الاتصال والانفصال في آن واحد، كأن تظهر فكرة في فلسفة معينة نراها تختفي لتعود في فلسفه لاحقة وبقالب جديد وآليات إدراكية مغايرة.

إن التفكير الفلسفي كان ملازما للإنسان منذ القدم ، الاانه وصل بشكله الممنهج لدى الفلاسفة الإغريق، لذا سنتقصى على وفق مالدينا في هذا المبحث عن مناطق متحركة وقابلة للاستقرار معا ، ومؤمنة بالعمل الفردي مثلما تتوخى انتماء حقيقيا إلى منظومة شاملة بحسب آليات الانزياح، وعند فتح مغالق المتحركات والتفضيل بينها ،لابد من إن تنبري زوايا عدة تحمل مفاهيم الانتقال والتغير والتحويل

• مثلا كلمة (ميتافيزيقيا) الاوربية والتي تعني اصطلاحا (ما وراء الفيزياء) او(ماوراءالعالم) الطبيعي المحسوس والكلمة ذاتها لاتعود الى زمن اليونان كما قد نتوهم،فظهرت للمرة الاولى في العصور الوسطى وان كان معناها الايتمولوجي يعود الى القرن الاول قبل المسيح، في ذلك الوقت حاول الفيلسوف الاسكندراني (اندرو نيكوس دروروس) تصنيف كتب المعلم الاول(ارسطو) وتجميعها فوضع كتب (الفلسفة الاولى) بعد الكتب التي تتحدث عن الطبيعة واطلق عليها معنى (ما بعد الطبيعة) يعنى البحث فيما يتجاوز المحسوسات والماديات. للمزيد ينظر:(صالح،هاشم:الفلسفة العربية بين الابداع والاتباع ،في مجلة: الوحدة ، شهراكتوبر، سورية،1989 ص5)

والإبدال والإحلال والابتعاد والصراع والجدل والمخالفة والحركة والصيرورة ، وهذه المفاهيم تبيح للانزياح أن ينطلق من أية زاوية يشاء ، الأمر الذي يضمن تحقيق غاية اكبر حيث العمل لتفكيك إشكالية الانزياح وإعادة الإنتاج.

إن البدائيين وانطلاقا من نزعتهم الإحيائية القائمة على الاعتقاد بوجود روح مبثوثة في الكون تربط مكوناته فيما بينها ، دفعهم إلى الاعتقاد بوجود عدد من الإلهة وتلك المعتقدات التي سادت فترات تاريخية طويلة والتي كان لها أثرها الواضح في العادات والتقاليد لتلك الشعوب ، لكنها مع مرور الزمن وتماشيا مع الإزاحات المستمرة تيقنت بعبادة الإله الواحد .

منذ بواكير الفكر الفلسفي والذي تحول فيه الاتجاه الأسطوري الميثيولوجي القديم إلى اتجاه علمي ذي مبادئ وقوانين محدودة ، قادهم بالتالي إلى البحث عن الأصل الإلهي الذي عدوه السبب والنتيجة لصيرورة جمال الطبيعة إضافة إلى فنائها،فهذا الانتقال والتحول وبالتالي الانزياح من شكل إلى أخر ومن مرحلة إلى أخرى هو الذي قام عليه الكثير من النظريات الفلسفية بدءا من العصر اليوناني – عصر التنظير المنهجي في الفلسفة- لتصور هيولي العالم (مادته الأساس) في تكوين النظام الجمالي وصيرورته وقوانين تنظيمه وفنائه .

وعلى الرغم من تباين فلاسفة الطبيعة في مناهجهم الفلسفية في بحثهم عن أصل الكون ،إلا أنهم كانوا يتفقون حول ضرورة الانتخاب العقلي لمعادل صوري قائم على النسب الرياضية المتناسقة المنسجمة للسمو بالجمال العرضي الزائل والانزياح عنه إلى جمال مثالي متسام ، وبينما سعى الفنان الكلاسيكي إلى تطبيق هذا المعيار الجمالي في الفن القديم ، نجد الفنان المحدث قد سعى إلى إزاحة هذا المعيار وتحطيمه من خلال الانزياح الفكري الذي أوجده .

ومن فلاسفة الطبيعة نذكر (هيروقليطس 544 -483 ق0م) تركزت فلسفته حول محورين أساسين :الأول حول صيرورة* الوجود وتغير الأشياء الدائم ، ويدور

---

* الصيرورة:Becomingالتغير في ذاته من حيث انه انتقال من حال الى حال ويقابل السكون والثبوت ، وعدها هيروقليطس صراعا بين الاضداد ليحل بعضها محل الاخر، ووصفها

المحور الثاني حول ثبات هذا القانون وأزليته فكل الأشياء في سيلان مستمر وتجدد دائم ، و لا يوجد شيء ثابت في الوجود سوى قانون التغير ذاته ، والذي سماه اللوغوس** القائم على عنصر مادي هو (النار) ، فكل الأشياء صدرت عن هذا العنصر الوجودي ، وقد ذكر هيروقليطيس أن الوجود في صيرورة مستمرة والشيء يخرج من نقيضه ويتحول إلى نقيضه أو ضده- وهي فكرة سيعمل عليها(هيجل) فيما بعد مع الفارق ان هيروقليطس جدله في الوجود المادي وهيجل جدله في الفكر ومنهجه في الديالكتيك* والأضداد لديه أمر واجب وأساس لاستمرار الوجود لان الوجود واحد متكثر ،وبتعبير أخر أن الكثرة المشاهدة في الوجود متحدة فالوحدة والكثرة تعبر عن انسجام الوجود ، لان الصراع هو القانون الخالد ، أنه قانون الوجود فالواحد يتكون من جميع الأشياء ، وتخرج جميع الأشياء من الواحد [1]

=(هيجل) سر التطور فهي تدل على مشكلة التناقض بين الوجود واللاوجود ،ينظر:(مدكور،ابراهيم:المعجم الفلسفي،الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية،القاهرة،1971،ص86)

** اللوغوس:التمركز حول العقل ،ظل قائما حتى فلسفة (نيتشه)الذي تخلص من هيمنة اللوغوس وصولا الى تمزيق الاقنعة التي وراءها الزيف للوصول الى اللانظام واللانسجام وخلخلة مركزية العقل الاوربي .

* ان جوهر فكرة الدياكتيك هو فكرة النمو من خلال المتناقضات وهو عملية التغير اللانهائي وحركة الفكر الخالص كفكرة تنشا عنها فكرة مضادة ثم يترك المجال لفكرة ثالثة اكثر شمولا تتغلب على التناقض عن طريق الحركة الناشئة من الصراع بين المتضادات يؤدي الى تحول الشي الى شي آخر ،الذي تنمو داخله نواح متناقضة وهكذا دواليك،فالظاهرة ليست فقط نتيجة التغيرات السابقة بل تحتوي في قلبها بذرة التغيرات المستقبلية. للزيادة ينظر: (لويس،جون: مدخل الى الفلسفة،تر:انور عبد الملك،دار الحقيقة للنشر،ط3،بيروت،1978،ص138)

(1) عبد المعطي،رؤوف: نصوص ومصطلحات فلسفية،دار الكتب العلمية،ط1،بيروت - لبنان ، 1993 ،ص113.

والصيرورة التي يذهب اليها (هيروقليطس)هي مجموعة مستمرة من لحظات منزاحة ووجود متلاحق يتبعه ومن ثم يفنى داخل تلك اللحظات المتوالية ، والحس يكون عقبة اولى لايمكن نكرانها لاية درجة لكنها تبقى الاكثر ازاحة وتحول لانها تكشف التحولات المستمرة للاشكال والازمنة والامكنة من خلال الايهام الذي يمارسه لتحقيق معرفة غير حقيقية ومن ثم الوصول الى انكار أي اساس موضوعي ممكن للحقيقة والصدق الامر الذي دفعه للقول :"نحن موجودون وغير موجودين ،او قوله:الخير والشر هما واحد (1) وهنا يمكن تأشير حالة من حالات تعليق الحكم من عدم ترجيح احد النقيضين فيتحقق احدهما بوجود الاخر وبالتالي الجمع بين المتناقضات.

وبهذا يكون هيروقليطس قد انزاح عن الفكر الميثولوجي والإلهة الخيالية والاستعاضة عنها بالمبدأ العلمي الذي وهب النار المتحولة - عنصر مادي - صفات إلهية كالروح والإرادة والقدرة على الخلق والفناء ، والموجودات جميعها تعاني هذا التغير في خلقها وفنائها على الرغم من ماتبدو عليه من ثبات نسبي، وهذا يحيلنا إلى فكرة جوهرية من أن هناك "صلة بين الصيرورة والديمومة فإذا كانت الصيرورة سدى الزمان فالديمومة لحمته ،وأننا لا نستطيع إن نتصور احداهما دون الأخرى لان الصيرورة إذا خلت من الديمومة لم يكن بين حالاتها المتعاقبة ارتباط ولان الديمومة إذا خلت من الصيرورة لم تولف زمانا متصلا" (2)"وان أي نسق فلسفي لايأخذ بعين الاعتبار الصيرورة يظل في عالم التجريد ولا يرى المحتوى المجسد للمفاهيم" (3) وهو ما يقترب كثيرا من الانزياح الذي يكون دائما بالنسبة إلى قاعدة فلولا القاعدة والمعيار لا يكون ثمة انزياح ،من هنا نرى هيروقليطس قد حاول الامساك بجوهر العالم الحقيقي

---

(1) نيتشه،فردريك: الفلسفة في العصر المأساوي الاغريقي،تر:سهيل القش،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط1،لبنان،1981،ص105 .

(2) صليبا،جميل: المعجم الفلسفي،ج1،مطبعة سليما نزادة،الناشر:ذوي القربى،ط1,1385هـ ،ص748 .

(3) زيناتي،جورج : رحلات داخل الفلسفة الغربية،دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط1،بيروت،1993،ص67.

الذي تمثل في عملية التآلف المتوازن بين الأضداد فمن وراء صراعها على وفق مقادير محسوبة يكمن انسجام خفي ، وهكذا يكون الصراع والخلاف هو المبدأ المحرك الذي يحفظ للعالم حياته ، وهو ما يمكن ترحيله إلى جوانب فنية فان تفعيل الصيرورة في الحراك المستمر لخلق كيفيات جمالية سواء استلهمت المعطيات المادية أو قامت بتخطيها فالفن قام على التعاطف مع جدليه الفكر وانزياحات الصورة من الحسي إلى الذهني .

وإذا كان نظام اللوغوس أو حكمة الوجود هو الذي ينسق حركة الكون الصاعدة والنازلة – وهناك قبل الائتلاف والتناسق صراع دائم بين الأشياء التي يتركب منها العالم – الأمر الذي ينسحب على النتاج الفني الذي وجب إن يكون جميلا بتناسقه وتناسبه ، من هنا أكد على التناسق الذي يشكل وحدة الأضداد والذي يضفي على المتعارضات الحسية جمالاً من خلال الجمال الخفي وإضفاء الوحدة والتناسق على المتناقضات في الخطوط والأشكال والألوان والنسب وذكر هيروقليطس: "ان الموافق هو المخالف ، فالوحدة تأتي من كل الجزئيات الكثيرة وتأتي كل الجزئيات الكثيرة من الوحدة" [1]

إن هذا الانزياح من الجزئي إلى الكلي وبالعكس يودي بالتالي إلى انزياح من الذاتي إلى الموضوعي وبالعكس في وحدة اندماجية وصيرورة مستمرة ، فالتغير عبارة عن مجاهدة تمتاز كل الأشياء في حركتها الدائبة ، والثبات فيها هو ثبات هذا التصير وهو مالمس الانطباعيون الذين حاولوا في إعمالهم الفنية الصغيرة الحجم الإمساك باللحظة العابرة في ضوء معرفتهم بسيلان الزمن وتحولاته ، والتعبيريون من جهة أخرى سعوا إلى توحيد المتناقضات وجمعها من خلال الاتصال والانفصال عن العالم الحسي ، ذلك العالم الذي يشكل مع دواخلهم صراعا مستمرا، فتوجهوا لتصوير انفعالاتهم العنيفة المحتدمة ، وعلى هذا الأساس نجد ميتافيزيقيا هيروقليطس فيها قدر من الديناميكية يقنع اشد المحدثين ميلا إليها ..

---

(1) ابوريان،محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس الى افلاطون،ج1،دار المعرفة الجامعية،1985،ص85.

ونجد الانزياح في فلسفة (ديمقريطس 640 – 370 ق- م) الذرية التي ترى العالم متألفا من جزئين : احدهما الملاء والأخر هو الفراغ ، والملا يتكون من ذرات دقيقة أو جواهر فردية لاترى بالعين المجردة مختلفة الحجم والشكل غير متناهية العدد أزلية وهي في حركة دائمة عشوائية ، وبسبب اختلاف إحجامها وأشكالها تتشابك فيما بينها فتكون باتحادها مع بعضها صور موجودات الكون ،إلا انه بفعل قوة الضرورة تتغير الذرات وتفترق [1] إلا ان هذه الذرات غير قابلة للقسمة والفناء ، وهنا يوكد (ديمقريطس) اضافة إلى الحركة والصيرورة مبدأ ثبات المادة وبقائها [2]، أي انه ثنائي النزعة مابين الحركة والثبات ، ويتشكل الانزياح من خلال تغاير الذرات وانتقالها في تشكيلها بي مختلفة أي انزياحها من بنية إلى أخرى لتتحول إلى إشكال جديدة متوالدة بالضرورة ، وتنزاح هذه الصور الذرية لتتحول إلى إحساسات وبالتالي تكون مصدر المعرفة بالأشياء المتحولة ، فالعقل يدرك العالم من خلال الربط بين الإحساسات والأفكار"فخلال التأمل يحدث إدراك عقلي لما أدرك بشكل حسي و لهذا جعل (ديمقريطس)عالم الذات عالم معاني فالذات هي من يطلق الصفات على العالم وعليه فالصفات الجمالية ذاتية من صنع البشر ، فكل شي يتكون من ذرات والذرات بحد ذاتها خالية من أية صفة كانت ،لاجميلة ولا قبيحة ولا وجود للون الأحمر اواللون الأخضر في الذرات ، فالحقيقة هي عالم الذرات المتحركة في الفراغ وهو عالم لايدرك بالحس" [3] وهذا ينطبق على الأشياء والموجودات في الطبيعة التي تعاني بفعل الإزاحة في الزمان والمكان ، حالات من التغير والصيرورة في درجات الضوء والظل وبالتالي تختلف درجاتها اللونية من وقت لأخر ،الأمر الذي دعا الفنان المحدث إلى إعادة صياغة الطبيعة بسياقات مغايرة للمألوف وذلك لعدم ثبات هذا المألوف .

([1]) متى ، كريم : الفلسفة اليونانية في عصورها الاولى،المصدر السابق نفسه،ص76.

([2]) ابوريان، محمد علي : تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس الى افلاطون،المصدر السابق نفسه ،ص60.

([3]) ابو ريان ،محمد علي : المصدر السابق نفسه، ص98.

وفيما يتعلق برؤيته الجمالية – فشأنه شأن هيروقليطس – إن الشيء الجميل يمتاز بالتناسق والتناسب ، بل إن أساس جمال العالم هو تغير الهيئة بفعل حركة الذرات بإشكال متناسقة منسجمة ، وقد حاولت الانطباعية المحدثة (التنقيطية) توثيق فلسفة (ديمقريطس) الذرية من خلال محاولتها رصد ذرات الكون تشكيليا ، إضافة إلى الجمال الخفي في الألوان المتضادة بعد إن أزاحوا التدرج اللوني التقليدي ، وتحول لوحاتهم إلى بقع لونية متضادة جنبا إلى جنب بوصفه ائتلافا للمتناقضات ، تماشيا مع الفلسفة (الفيثاغورية) التي قالت بتوافق المتناقضات مفارقين بذلك (هيروقليطس) الذي قال بصراعها – كما أسلفنا – وبالنسبة للفيثاغوريين فقد جردوا العالم الموضوعي – وهو ماأخذت به التجريدية الفنية لاحقا ، فيما يتعلق بالمفهوم ،أي تجريد العالم الخارجي إلى إشكال وألوان معبرة عن الضرورة الداخلية – من خلال " احالة

الظواهر الجمالية إلى جوهر رياضي يكمن في الأعداد، فكأن الجمال تكشف لما هو كامن وغير مرئي يسهم الجمال الروحي في مقياسه و الكشف عن حقيقته "[1] ومن خلال مبدأ الاحاله يتجلى مفهوم الانزياح .

أما ما أحدثه (السوفسطائيون)• من انتقال و تحول في المفاهيم، فقد رأوا الوهم والخطأ والبعد عن الواقع في نظريات من سبقهم ، ودفعهم ذلك إلى الشك فيها والشك حتى في الوجود، وقد أثاروا قضايا هامة وجدية وبنوا إحكامهم على المنطق والجدل .

يبدو أن الفكر السفسطائي يتجاوز مفهوم الانزياح ويتعداه إلى اللامعقول، بينما الانزياح له قوانينه الخاصة التي تبقيه في دائرة المعقول حتى لا يتحول إلى عبث

(1) ماجد ،علي مهدي:الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية – جامعة بابل ،2003، ص44.

• السوفسطائيين SAPHISTES معناها في الأصل العالم في فن اومهنة ،أصبح معناها (الرجل الحكيم) ومنذ منتصف القرن الخامس ق.م أصبحت الكلمة تطلق على كل من يعلم البلاغة او السياسية او الرياضة ،ينظر: (هلال ،محمد غنيمي:النقد الادبي الحديث،دار العودة ،لبنان،بيروت،1973،ص 29).

محض ، فالفكر السفسطائي فكر قائم على التغير بسبب الشك وعدم الوصول إلى ثبات في أية حقيقة ، فشكوا بالجانب الحسي ، وباعتقادهم أن عالم الحس لا يوصل إلى الحقيقة وكذلك الجانب العقلي، والسبب في ذلك ارتباطهما بالإنسان الذي يخضع بدوره للصيرورة والتغير المستمرين باعتبار إن الإنسان مقياس الأشياء جميعا ، فهو مقياس وجود ما يوجد منها بحسب المفكر السفسطائي (بروتاغوراس PROTAGORAS) [(1)]، وهذا التحول في دراسة الإنسان والابتعاد عن دراسة الطبيعة قد أبدل مشكلة المعرفة من الموضوعي إلى الذاتي وهو بحد ذاته يعد ثورة على القوانين والمؤسسات القائمة آنذاك.

ومن نظرية المعرفة عند السفسطائيين يلاحظ إن(بروتاغوراس) كان يؤمن بقول هيروقليطس بالتغير الدائم وكان يشك في المعرفة بوصفها معرفة كلية موضوعية غير متأثرة بالأفراد ومن هنا كان من الممكن إن تختلف الأشياء باختلاف الناظرين إليها [(2)]. وهو ما ينسحب على القيم والمبادئ والدين والأخلاقيات كلها نسبية متحولة لأنها تتباين من زمن لآخر ومن شعب لآخر ، لذلك أحال السفسطائيون المقاييس الموضوعية للجمال بأعتباره حقيقة إلهية لصالح الكمال في الصورة الفنية المعادلة لعالم الحسن وجماله المتغير وهو ما يقترب مع الفن الدادائي والفلسفة العدمية في اطاحت بالتقاليد والخروج عن المألوف .

ويرى (جورجياس)احد الفلاسفة السفسطائيين، وبسبب أسلوب الشك والجدل الذي انتهجه أنه كان بامكانه إن يثبت المسألة ونقيضها في الوقت نفسه ،أي أنه يزيح العالم الواقعي إلى العالم الممكن ويعمل في حكم الإمكان والإزاحة ، فيقول :أنه لاشي يوجد وان وجد شيء فلا يمكن معرفته ، وإذا أمكن معرفته فلا يمكن نقل هذه المعرفة إلى الآخرين [(3)] ،أي إن هذا الشيء يعاني الانزياح من حين لآخر

[(1)] افلاطون:محاورة تيتانوس، تر:اميرة حلمي مطر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 1982،ص46.

[(2)] بدوي ،عبد الرحمن : ربيع الفكر اليوناني،مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة،1946،ص132.

[(3)] كرم، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية،دار القلم، بيروت – لبنان ، د .ت، ص48.

وبالتالي تتغير المعرفة به من حين لآخر، "والكلام يكون عاجزا عن نقل حقيقة المحسوسات لعدم قدرته على تمثيلها تماما" (1) وإذا كانت رموز اللغة عاجزة عن بلوغ الحقيقة فبالتالي رموز الفن التشكيلي هي الأخرى عاجزة عن تمثيلها نسبة لطبيعة الأشياء المتغيرة وصولا إلى الوهم في الفن ، "فربط (جورجياس) الجمال باللذة الحسية والنشوة، ووجد إن النفس تنفعل برؤية الجمال فأنكر إمكانية معرفة الحقيقة عن طريق الفن، كما عدّ الفن الذي يستند الى الوهم و الخداع أكثر حكمة من الفن الذي يستند إلى فكرة الحقيقة" (2) أي إن الجمال يتحول هنا وفقا وما يقرره الخيال والوهم ، وليس ما تقرره معايير محددة.

الفكر السفسطائي الذي غالى كثيرا في منهجية الشك لديه وعدم وجود حقيقة مطلقة ثابتة،عدل عنه (سقراط) الذي آمن بالمثل وكان فكره غائيا مرتبطا بالخير والمنفعة،أي أنه أعاد للجمال مقاييس موضوعية لكنها هنا مرتبطة بالفائدة والخير المطلق ،أي ضرورة اقتران الجمال بالفائدة ، لكن مقاييس الجمال هذه منزاحة عن الواقع الفعلي ، وهو يقول :"من الصعب إن تجد أنسانا كاملا من الناحية الجمالية لا يشوب جماله أي شائبة ، فأنت عندما ترسم أنسانا جميلا فأنك تأخذ من عدد من الناس أجمل ما عندهم وتجمعه في رسمك لتحصل على الإنسان الذي تستطيع إن تسميه جميلا" (3) وهنا تظهر الاستعارة كأداة للانزياح ، من خلال استعارة المواضع الجميلة من أشخاص عدة ودمجها في شخص واحد ، وبالتالي ائتلاف الكثرة في الوحدة وفي كُلٍ موحد، ومن هنا رفض(سقراط) إن يكون الفن تقليدا للطبيعة فدعا الى الانتقاء لصالح العمل الفني للوصول إلى الجمال بالذات والفنان قادر من خلال فعل الانتقاء على إن يرقى برؤيته حدسياً.

---

(1) ابو ريان: محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة،دار المعارف بمصر،ط 1،1974،ص118.

(2) مطر،اميرةحلمي: فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر،المصدر السابق نفسه،ص16.

(3) اوفسيانكوف،.م،ز. سميرنوفا :موجز تاريخ النظريات الجمالية ،تر:باسم السقا،دار الفارابي،بيروت،1979،ص19.

وتحقق الانزياح في فلسفة (سقراط) من خلال الانتقال من مرحلة التهكم إلى مرحلة التوليد بغية تحقيق الدلالة المقصودة، كذلك يتحقق الإنزياح من خلال اعتقاده بوجود عالمين لا ثالث لهما:الأول عالم (الصور)عالم العقل، والثاني(عالم الحس)عالم الفساد والتحلل والفناء، وبرأيه أن عالم الحس بإمكانه الانتقال إلى عالم العقل وحمل نفس خصائصه شريطة إن يكون خيرا،أي ربط الخير بالفعل العقلي التأملي، وهنا جاء تأسيسه لفكرة المنفعة والغائية في إن يكون لكل شيء غاية أو غرض، وهو ما ينطبق على الفن الذي يفترض إن يكون هو الأخر خيرا بالضرورة – وبذلك يكون القبح منزوع الصلة لأنه لا يرتبط بمنفعة ، وهيغل اعتقد فيما بعد إن القبح هو جمال متناقص- وكان (سقراط) يرى إن الفن هو خلق ايجابي لموجودات الطبيعة ، هذه الفكرة كان لها أثرها لدى كثير من الفلاسفة، فالطبيعة لدى (سقراط) ليست خيرة دون أن تمسها يد الفنان لكي تصبح جميلة وذات فائدة والتي ستجد امتداداتها في الفلسفة البراجمانية التي ربطت الفن بضروب الصناعة، كذلك هي فكرة اقترب منها(كروتشة) فيما بعد فقال:"إن الطبيعة بليدة إذا قيست بالفن وإنها خرساء ما لم ينطقها الفنان" [1].

على الرغم من أن فلسفة أفلاطون (428-347ق.م) تعد امتدادا لفلسفة (سقراط)إلا أن ميزة فلسفة أفلاطون تقوم على أساس فصل الغائية عن الجمال، فالجمال بالذات لدى أفلاطون لا يشترط الفائدة و أنما ازاحه الى جمال قائم بذاته،أساسة النسب الرياضية والإشكال الهندسية اذ جمع أفلاطون في فلسفته تحت تأثير الأورفية و الفلسفة الفيثاغورية وأستاذه سقراط بين النزعة المنطقية والاتجاه الصوفي مستعينا بالأسطورة والأسلوب الرمزي، "ويعتقد (جاك دريدا) ان التفكير الغربي ليس الا(إعادة أنتاج) اللحظة الأفلاطونية في كل حدث او واقعة، وهو تفكير داخل النص الافلاطوني اي داخل تشريعاته القانونية وبديهياته الميتافيزيقية وسلوكاته السياسية ولكن بأسلوب مغاير يبتكر في كل لحظة شروط امكانه واستحالته وآليات

---

(1)كروتشه:المجمل في فلسفة الفن، تر:سامي الدروبي،دار الفكر العربي،مطبعة الاعتماد،ط1,1974،ص63.

اشتغاله، لكن تفكيكات دريدا هي(محاولة)الانشقاق عن النص الافلاطوني في التراث الغربي بداخله بأدواته لكن ضد اوهامه او انغلاقه او تمركزه"[1].

جوهر فلسفته المثالية قائم على الاعتقاد بأن الأشياء المحسوسة لا تمثل حقيقة الوجود بسبب فنائها و تحولها، والوجود الروحي هو الوجود الحقيقي الممثل بعالم المثل والجمال على حد تعبير (أفلاطون)هو جمال خالد لا يفسد،جمال مطلق لا يوجد إلا بذاته ، والانزياح الكبير الذي تحقق في فلسفة أفلاطون هو قوله بالجدل الصاعد والجدل النازل بل أنه تحدى السفسطائيين الذين قامت فلسفتهم على مبدأ الجدل والحوار، وازاح المفهوم من معنى المناقشة المموهة إلى معنى المناقشة المخلصة التي تولد العلم".. بل تجاوز ذلك وأطلق اللفظ على (العلم الأعلى)الذي ليس بعده مناقشة وعّد الجدل بأنه المنهج الذي يرتفع به العقل وينزاح من المحسوس إلى المعقول دون إن يستخدم شيئا حسيا بل للانتقال من معان إلى معان بواسطة معان"[2] فاتحا المجال لقيام الدراسات التي تنادي بتعددية المعنى .

والجدل الصاعد تشكل في الحقيقة مستويات حدسية مبتدأ بالحسي ومنتهياً بلعقلي مارا بالظن والاستدلال وعمليات الانتقال هذه من مرحلة إلى أخرى تشكل انزياحات معرفية متتالية لدى أفلاطون، ونرى ان الجدل النازل يأتي في سياق الانزياح المعرفي الصاعد، من حيث ان العودة الى عالم الحس يكون هذا العالم قد اكتسى صورة المثال.

ان الرؤية التي تحدث عنها أفلاطون في جمهوريته وفي محاورته لا تتم بالاستدلال العقلي لان الاستدلال العقلي مرحلة تكون سببا للمعرفة الحدسية العليا وإدراك الجمال يتم بالبصيرة وليس بالبصر، فعند التقاء الفنانين والفلاسفة بمدرك حسي يأخذهم المشهد بكلتيه لابجزئيته ، يثيرهم وكأنهم يسمعون فيه صوت الغائية الخفي، يحركهم وجدانهم نتيجة لتعرفهم بنموذج الجمال الذي سبق إن شاهدته النفس

([1]) الزين،محمد شوقي:الازاحة والاحتمال- صفائح نقدية في الفلسفة الغربية،الدار العربية للعلوم(ناشرون)،ط1،منشورات الاختلاف،الجزائر،2008،ص200.

([2]) كرم،يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية،المصدر السابق نفسه ،ص69.

في عالمها، فالبصيرة تلتقط الجمال حدسيا، والماهية* لدى أفلاطون تسبق العالم المادي الجزئي، فلا يكون الجمال موضوعيا بل أنه مثالي عقلي لأن الإدراك يكون للماهية وليس للموضوع ولا علاقة للموضوع بادراك الجمال لدى أفلاطون:"الفن عند أفلاطون قائم على (المحاكاة imitations) يحاكي العالم الخارجي، فهذا العالم لا يكفي أنه ظل لعالم المثل، و نحن لا نرى منه إلا مظهره فحسب فكأن العالم الذي نعيش فيه نوع من الزيف، تم نتيجة محاكاته لعالم المثل .. ومن هنا لا تطابق بين الصورة الموجودة والأنموذج، ياتي الفنان فيرسم صورة لعالم الطبيعة كما تظهر له فيزيف بدوره ويشوه الواقع في رسمه، فكأن الفن تزييف لتزييف ،هو نقل عن صورة عن اصل وتكون النتيجة ان الرسم وكل أشكال المحاكاة اعمالها بعيدة عن الحقيقة" [1]، أي ان الازاحات المتحققة في رسم الأشكال ازاحات زائفة لكونها ازاحات لعالم الواقع غير الممثل للجمال بالذات لان الجمال الذي يشير اليه أفلاطون كما ذكر في محاورة القوانين :"أن الذي اقصده بجمال الأشكال ليس مايفهمه عامة الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية ، بل اقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المتكونة بواسطة المساطر والزوايا وأوكد ان مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالا نسبياً مثل باقي الأشكال ولكنها جميلة جمالا مطلقاً" [2] وهنا يكون (افلاطون) قد حاول الإمساك بالجوهر المطلق من خلال ازاحة أشكال الواقع وانتخاب الأشكال الهندسية بدلاً عنها وهذة الإزاحة الكبيرة لم يسبقه فيلسوف اليها -عدا (الفيثاغوريين)الاان تجريدهم للكون وإحالته الى أعداد ظل في المفاهيم التي لايمكن الإمساك بها ، بينما افلاطون أوجده في اشكال يمكن الإمساك بها والركون اليها ، هذة الأشكال هي التي اعتمدتها المدرسة التكعيبية لاحقاً بعد إضفاء الجانب العقلي اليها والانطلاق منها

* الماهية: المقول في جواب ما هو في مقابل السؤال عن الوجود،وقال الجرجاني(ماهية الشي مابه الشي هو هو ،وهي من حيث هي هي لاموجودة ولامعدومة،ولا كلي ولاجزئي ،ولا خاص ولا عام) ينظر: مدكور، إبراهيم وآخرون:المعجم الفلسفي،المصدر السابق نفسه،ص165)

(1) مجاهد،مجاهدعبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ،دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة،1977،ص148.

(2) مطر،اميرة حلمي: فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر،مصدر سابق،ص74.

لإيجاد صياغات فنية محدثة مغايرة للواقع بغية الوصول الى الجمال بالذات ، في الانزياح عن المسميات الواقعية والبحث عن الجمال الخفي في الماهيات ، وكان ذلك من خلال نظريته في الالهام بوصفها قوة معرفية عملت على انزياح للسلم المعرفي الصاعد، فهي قوة مباشرة(هبة آلهية) لاتتعاطى مع الحس او العقل الاستدلالي فالإلهام انتقال مباشر الى المثال.

اذن الجمال لدى (افلاطون) يكمن في الأشكال الهندسية والمعرفة الرياضية القائمة على المعرفة الحدسية العليا التي تعد الاساس المعرفي للفنان التشكيلي ، فالعقل في ضوء تامله للعالم المحسوس يقوم بتجريد المحسوسات من واقعيتها وصولا الى ماهيتها "والكون على تنوع مظاهره وانتقال تلك المظاهر من شكل الى اخر- وهو في ذلك كان متاثرا بالصيرورة عند (هيروقليطس)الاانه قليل التنوع في أصوله، وهذا يشير الى ثبات تلك الاصول نتيجة تأثره بفيلسوف الثبات (بارميندس) ، من هنا وفق (افلاطون) بين الموقفين الفلسفيين المتناقضين ، وطبق كل منهما في ناحية من نواحي العلم ، فالمعرفة الحسية انما هي العلم بالمتغير ، والمعرفة العقلية انما هي العلم باللامتغير.."[1] لذلك قال بالتغير الدائم للاشياء لكن وراء هذا التغير لابد ان يكون هناك شي ثابت لان المعرفة العقلية تفترض وجود ثابت ولايمكن ان يكون الثابت متحولا، وهذة العلاقة بين الثابت والمتحول هي غاية الانزياح ، الاستمرارية بدون توقف على كلا الحالتين.

ومع (ارسطو384 -322 ق0م)الذي كان قد استوعب ماجاء به أفلاطون الا انه تعارض معه على وفق ما يتناسب مع منهجه التجريبي وجعل منه فرصة للحكم على الحقائق والمفاهيم والمبادئ الفلسفية ، وبالتالي أصبحت سمة أساسا لهذا الفيلسوف .

يصنف أرسطو بوجه عام على انه فيلسوف ذو نزعة واقعية وحين نقول بالواقعية فاننا نقف على النقيض مع ما جاءت به المثالية من اعتقادها بعالم المثل وان

([1]) لويس، جون: مدخل الى الفلسفة،تر:انور عبد الملك،دار الحقيقة للطباعة والنشر،ط3،بيروت،ص26.

يكون للنفس وجود سابق لوجودها الارضي ،لان ماهو قبلي يرتبط بالماهيات والجواهر وماهو بعدي يرتبط بما هو عارض وبالتالي اسبقية الفكر عن المادة بينما نجد ارسطو- والوجوديين والماركسيين فيما بعد - عارض ذلك و(ارسطو) لاينحو عن المثالية بل يطورها نحو ما يمكن ان يؤسس علاقة ايجابية بين الجواهر وصفاتها في عالم الحس ، فذكر: "أن في الوجود محركا اول وهو واجب الوجود ،وان كل متحرك بالوجود يحتاج الى محرك الا ان هذا المحرك غير متحرك" (1) والغاية من الحركة هو ان ينزاح الموجود (بالقوة) مثلا(الخشب) ويتحول الى موجود (بالفعل) مثلا الى (تمثال) فني ، ومصدر هذا المحرك الاول (العقل الفعال) الذي يمثل محور فلسفة (ارسطو) قاطبة ، فالعقل الفعال" له في ذاته امكان الوجود ، فيصدر عنه شيئان (الهيولي) و(الصورة) ثم يزداد التكثير في الأسباب فتزداد المسببات والكل ينسب اليه" (2) وهكذا يخضع العالم والكون من خلال هاتين المادتين ويتحقق الانزياح من خلال الانتقال من الهيولي الى الصورة وتتحول اليه فلا فائدة لأحدهما بدون الاخر "فالهيولي جوهر قابل للصورة، والصورة معنى ما (ماهية) تقترن بالجوهر فتصير نوعا ، فالصورة او الشكل او الماهية هو الذي يعطي للهيولي شكله في حين ان الصورة هي العلة الفاعلة وهي تشكل الهيولي على درجات"0 (3)

كما يرى (ارسطو) ان اجهزة الحس لاتدرك الاالعالم الجزئي بينما العقل الفعال يدرك الكليات من خلال النظر العقلي من الصور المخزونة "واول مباديء المعرفة لديه اننا ندرك الشيء قبل ادراك ماهيته وليس كما قال افلاطون بادراك الماهية قبل ادراك الشي وهو يعتقد ان المحسوسات موجودات حقيقية في الذهن والحقيقة" (4) "وبتأكيد ارسطو على الجانب العقلي حتى انه جعل الفلسفة تبدأمع طاليس يوم ابتعد الانسان

---

(1) نيختون، باتيشياكار:التأمل،تر:إقبال ايوب،مر:عزيز المطلبي،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد،1986،ص124.

(2) الشهرستاني: الملل والنحل-ج4،مكتبة محمد علي سبيح واولاده بميدان الازهر،القاهرة،1964،ص149.

(3) الشهرستاني :المصدر السابق نفسه،ص151.

(4) مجاهد: مجاهد عبد المنعم: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة،مصدر سابق،ص52.

عن التفسير الميثولوجي للظواهر الطبيعية وحاول ان يفسرها تفسيراً علمياً أي عقلانيا حيث بحث عن علتها الطبيعية المباشرة"[1] ونتيجة الاهتمام بالجانب العقلي اخضع الظواهر للقياس كي يقيم الدليل على جمال الشي وفكرة القياس تبدو هامة في فلسفة (ارسطو) بحيث اشتغلت عليها الفنون الكلاسيكية في الرسم والنحت والدراما ، وهكذا وضع (ارسطو) سياقا لرؤية الجميل من خلال الاهتمام بقانون الوحدات الثلاث (الزمان والمكان والمحيط الموضوعي) فالقاص او الروائي او الشاعر لاينبغي ان يكتب خارج اطار هذه الوحدات ، وهنا اسس لقاعدة مفادها ان الجميل يمكن ان يحس ويرى ويلمس ،وهنا نجد تحولا وانزياحا في الاهتمام بالشكل بعد ان كان الاهتمام لدى (افلاطون) بجمال الباطن الذي لايمكن رؤيته لانه موجود في (عالم المثل) فقط.

وبذلك يكون (ارسطو) قد ازاح الفكر الفلسفي من السماء الى الارض من اللامتناهي اللامحدود المطلق الى المحدود المتغير النسبي، كما انه "وتحديدا في ماهية المحاكاة التي كانت مع افلاطون لها اصل مثالي اصبحت مع ارسطو هي قانون الفن"[2]، بالتالي اصبح الجمال الأرسطي جمالا لايمكن ان نثق به خارج وجودنا، خارج الذات الإنسانية لانه اكتسب سمة موضوعية نعيشه ونحسه ، وبذلك اعطى قيمة للفنان بعد ان كان هامشا مطرودا عند (افلاطون) لادور له بالإبداع سوى ماتنعمه عليه ربات الفنون من هبات آلهية،الامر الذي جعله يؤمن بأفضلية الإلهام والهوس على كل معرفة تعقلية لما في تلك القوى من وسيلة للاتصال بالعالم الإلهي والحقيقة المطلقة، لكن هذا الفنان مع (ارسطو) لم يعد يصغي ويحاكي ماتأتي به الموجودات ، بل انه امتلك طبيعة مضادة يتنازعها الحدس والعقل والمشاعر وهذه المنظومة الذاتية قابلة لان تنتج لنا فنا يوازي ماتفعله الطبيعة، وهذا يقودنا الى رأي(ارسطو) الذي يجعل من عمل الطبيعة شي ادنى مرتبة عما يفعلة الفنان ،لان الطبيعة ليست عاقلة ولاتتمتع بالمشاعر والعواطف الجياشة وملزمة بمعايير طبيعية لاينبغي تخطيها في حين مايضعه

([1]) زيناتي، جورج : رحلات داخل الفلسفة الغربية،مصدر سابق،ص111.

([2]) بدوي،عبد الرحمن: فن الشعر(ارسطو) ،دار المعارف،بيروت،1973،ص48.

الفنان شي مختلف تماما ومنزاح عن كل تلك المعايير ، فأنت حين ترى طائرا او شجرة اوسماء في اعمال (رافائيل ، بونار ؛فان كوخ ، سيزان 000) فانك ترى منظومة من الموجودات لاشان لها بمعايير الطبيعة ،اذ السماء لدى فان كوخ لاتشبه السماء لدى مايكل انجلو في حين ان السماء واحدة تاخذ نسقا جينيا واحدا ،وهنا يبرز لنا الانزياح في الانتقال من بنية جمالية الى اخرى ، وهنا ظهرت بواعث الحرية الفردية ، اذ اهاب (ارسطو) بالفنان ان يحاكي الحقائق الشمولية والكلية المختلفة خلف العالم المحسوس ويبدع اعمال فنية ويحقق ما عجزت الطبيعة عن تحقيقة من خلال عقله وارادته وقدرته على التغيير كما يرى (ارسطو) :"أن الفن ليس من نسيج الطبيعة وليس مجرد صورة طبق الاصل عن الجمال الطبيعي بل هو محاكاة منقحة تقوم على تبديل الواقع"[1] أي انه كان يؤمن بالمحاكاة ومقتنع بها على اساس انها رغبة غريزية في الانسان الذي يميل الى التقليد ولكنه يرفض المحاكاة التي كانت عند استاذه (افلاطون) لأن (ارسطو) ذو نزعة واقعية منطقية ، وهذه المنطقية تجعله يعتقد ان المحاكاة ممكن ان تكون ايجابية وذلك ان الفنان (يجتهد ويزيح)- ومبدا الاجتهاد هذا اسقطه افلاطون - ثم الفنان يستنفر طاقة من اجل انتاج شي وهذا الشي يختلف عن (الاصل) ارتفاعا او انخفاضا ، بمعنى اخر ان المحاكاة الأرسطية ايجاد بديل جمالي عما تفعله الطبيعة أي انه اهتم بالمظهر الجمالي لان التغير الذي يجريه الفنان في إزاحة الإشكال وإبدالها وتحولاتها على السطح التصويري يميزه بطبيعة لاوجود لها سابقا،وفي ذلك قال (ارسطو) عن فن الشعر "ان هذا الشعر ليس تصوير الشي كما حدث تماما بل كما يحدث أي تصوير الشي المحتمل حدوثه او الشي الذي يجب ان يحدث ، لذا فان الشعراء يحاكون اما من هم افضل منهم او اسوأ ، وهذا الاختلاف في طريقة المحاكاة انما يتوقف على اختلاف اسلوب المحاكاة للموضوع"[2]، لذا على الفنان ان يسمو على السرد الواقعي واللغة المعيارية وصولا الى المجازات من اجل ان يكون انجازه عبارة عن تشكيل وحدوي منسجم ذي لغة ازاحية ، فشبه العمل الفني المكتمل بكونه" كائناً عضوياً حياً منتظم الاجزاء يدركه العقل في وحدته والا فقد صفة الجمال لان

---

(1) ابوريان،محمدعلي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة،مصدر سابق،ص15.

(2) بدوي،عبد الرحمن : فن الشعر،مصدر سابق،ص145.

الجمال يقوم على الوحدة والانسجام المتكامل المنتظم"[1] ورفض ان يكون العمل الفني غير معقول فذكر :أن الحكاية ينبغي ان لاتكون مؤلفة من اجزاء غير معقولة ولكن ما ان يصبح للامعقول وجود فيها ويخلع عليه طابعا محتمل التحقق فينبغي عندئذ ان نقبله على الرغم مما في ذلك من امتناع"[2] وفي ذلك قمة الانزياح في عرض اللامعقول وثم نفيه لياتي منسجما مع باقي التركيب في العمل الفني ، فعرض اللامعقول يكون عن طريق صيغة المنافرة مع التركيب ، ثم نفي تلك المنافرة عن طريق الاستعارة ، والانزياح قائم على العرض والنفي ، وفي الفن التجريدي يمكن تلمس النزعة الارسطية من خلال مزاوجة الحسي بالمطلق فالربط بين الأحساسات الداخلية والأشكال التجريدية ،وايجاد تجانس بينهما ذو أصل أرسطي فهو ربط بين الزائل والخالد بين المتناهي واللامتناهي .

ثانيا : الانزياح في الفلسفة الحديثة

في أعقاب القرن الخامس عشر الميلادي وبظهور حركة الإصلاح الديني تحررت العقول من عبوديتها للكنيسة وتحقق عن ذلك انفصال الفلسفة عن الدين، الأمر الذي سمح للعقل أن ينهض من جديد وسط تلك الإزاحات وشهدت العصور الحديثة تغيرا في الرؤية إزاء مفهوم الجمال، ذلك أن الفكر الفلسفي تحرر من قيود القيم العليا المطلقة التي كان يقاس فيها الجميل تبعا لدرجة مشاركته واقترابه من عالم المثل والحقائق المطلقة ، وكان السبب الرئيس هو تعزيز أولوية الذات (الرؤية الذاتية للعالم) بعد أن طالب الإنسانيون في عصر النهضة بالخلاص من سيطرة الكنيسة والحرية الفكرية لان الدعوة الإنسانية تمجد شخصية الإنسان وتعبر عن الإيمان بلا محدودية طاقاته الخلاقة"[3] .

([1])طاليس،ارسطو: فن الشعر،تر:عبد الرحمن بدوي،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،1953،ص41.

([2]) ستولنتيز،جيروم: النقد الفني،تر:فؤاد زكريا،المؤسسة التربوية للدراسات والنشر،بيروت،ب. ت،ص117.

([3])- اوفسيانكوف.م،ز.سميرنوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية ، مصدر سابق، ص82.

وكان لطروحات ديكارت (1596– 1650) اثر فاعل في حضور هذه الفكرة وعلى الرغم من انه فيلسوف ذو نزعة عقلية إلا انه قد اقترب من منهج الشك السفسطائي للأشياء المادية إلا انه ابتعد عنهم في وجود الثوابت، كان شكه منهجيا، وهو شك مؤقت وكان يعتقد أنه يمكن أن يكون مدخلا إلى اليقين وليس الشك من اجل الشك ، بل انه وصل من خلال الشك المنهجي إلى التفكير المنهجي ، فهو يقول:" لكني في هذه الحالة من الشك في كل شي ما خلا شكي ، أجد شيئا يقاوم الشك ، ذلك أني اشك فانا استطيع الشك في كل شي ما خلا شكي ، ولما كان الشك تفكيرا ، فانا أفكر ولما كان التفكير موجودا فانا موجود (أنا أفكر إذن فانا موجود) تلك حقيقة مؤكدة واضحة متميزة خرجت لي من ذات الفكر" (1)

الإزاحة التي حققها ديكارت في كونه لم يسحب الأنظار إلى الإنسان والذات الإنسانية بل تجاوز طروحات (السفسطائيين) في جعلهم الإنسان مقياس كل شي ودراسات (سقراط) حول الإنسان ، وآراء(أرسطو) حول امتلاك الإنسان القدرة على الفعل والتحول ، بل أن ديكارت اهتم بموضوع (الفكر الإنساني) ذلك الفكر الذي من خلاله يتحقق الوجود، و(الله)هو الحقيقة والوجود معا .

وفي مجال الفن نجد أن (ديكارت) يميل إلى الموضوع الذي يحقق لذة للنفس البشرية بحيث يكون موضوعا وسطاً بين ما هو حسي وما هو عقلي أي يحقق مبدأ التوازن "لذلك جمع ديكارت بين الحواس والعقل كشرط لتحقيق الشعور بلذة الجمال قائمة على الانسجام الذي، ويكون الجميل لديه هو ما يروق لأكبر عدد من الناس بدون قواعد تحكم ما هو جميل ، يتحقق بينهما ..بلا إفراط في إثارة الحسي ولا قصور عن إثارته " (2) لذا فهو أرسطي النزعة أي الجميل هو ما يخاطب إحساس الأكثرية بحيث تكون الحواس قادرة على تلقيه من غير مجهود وهو خال من الإيهام والغموض.

(1)- كرم، يوسف :تاريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم، بيروت، د. ت ،ص66.

(2)- عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن- دراسة في القيم الجمالية والفنية،دار الطليعة،ط1،بيروت،1986،ص90.

أما في فلسفة (بومجارتن 1714-1792) فقد أصبح الجمال تعبيراً عن الشعور والإحساس فقد ميز بين التفكير الجمالي عن التفكير المنطقي ، والفن عنده تعبير يوقظ الشعور ، وهذا مختلف عن الجلاء العقلاني ومادة الفنون ليست عقلية ، والقيمة الجمالية للعمل الفني تتناسب مع الحيوية الحدسية للصنعة المنصهرة للتجربة التي تبحثها[1] لذلك ربط الجمال بالقيم العلوية التي لا تدرك إلا بالعقل وبذلك عرف (الاستطيقا)علم الجمال بأنه لا يبحث في جمال الأشياء وعلاقة الجمال بغيره من القيم كالحق والخير حيث تقتصر المعرفة التي تكتسب بالإدراك الحسي ، فالجمال هو كمال المعرفة ونقصها هو القبح [2]، وهي فكرة تقترب من فكرة (هيجل) لاحقا أن القبح هو جمال متناقص ، ومبدأ الاستعارة هذا يتكرر بين أفكار الفلاسفة لكن مع ارتباطات فلسفية متباينة .

ومبدأ الاستعارة هذا ينطبق على الفيلسوف (ليبنتز1646- 1716) الذي شابهت أفكاره أفكار (ديمقريطس) الذرية، اذ أكد أن الأصل الإلهي أو الأصل الكوني عبارة عن ذرات ، لكن (ليبنتز) اختلف عن (ديمقريطس) الذي اعتقد أن الذرات تسبح في عالم الخلاء وهذه (الذرات تتحرك أبدا ولا يطرأ عليها السكون)، وهي تمثل وحدة قائمة بذاتها والمكون الأساس لكل ما موجود في العالم بل حتى الإله هو ذرة أو وحدة ذرية، وما هو ملاحظ أن الذرات تتحرك على وفق نظام المصادفة وهذا يعني وجود قوة كامنة في الذرات تدفعها للحركة ، وهي بذلك تفتقر إلى الوحدة والانسجام الذي سيؤكده (ليبنتز) ويختلف به عن (ديمقريطس) ذلك أن الطابع لذرات الأخير، أنها مادة خاوية من أي طاقة سوى طاقة التشكيل العشوائي أما هذه الذرات عند (ليبنتز) فلها وحدة للقوة والنشاط والفعالية وهذه الوحدة مقرونة بقوة حركية او ديناميكية فاعلة تبعث بها الحركة والدوام والاستقرار[3] .

([1]) مجاهد، مجاهد عبد المنعم: جدل النقد وعلم الجمال،دار الثقافة للنشر والتوزيع،القاهرة،1997،ص17.

([2]) إسماعيل، عز الدين :الأسس الجمالية في النقد العربي،دار العودة،بيروت،ب. ت،ص18.

([3]) رسول ، رسول محمد: الحضور والتمركز- قراءة في العقل الميتافيزيائي الحديث ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2000،ص37.

(ليبنتز) فسر وجود الإنسان في العالم وعلاقته بغيرة من خلال نظريته المعرفية (المونادات) أو المونادولوجيا بوصفها ذرات أو أجزاء تمثل الأشياء المادية التي تراها ظواهر حقيقية في الزمان والمكان "والمونادات جواهر روحية يتكون من تجمعها او تنافرها تحديد ماهية وحقيقة هذه الأجسام وكل تغير يطرأ على المونادات هو تغير داخلي بقوة روحية يدفعها تلقائيا للتأثير في غيرها"[1] وبالتالي فالتغير هذا يجعلها في صيرورة مستمرة في اتخاذ أشكال متعددة "الأمر الذي دعاه إلى إقامة فلسفته المونادات على (التعددية) ، فهو يرى العالم واقعا بين لا متناهيين (لا متناهي في الصغر) و (لا متناهي في الكبر) وان كل شي في الوجود لابد أن يتألف من المونادات"[2] ، وهنا يتجلى الانزياح في الانتقالات المتنوعة بين الذرات ، ويبدو أن العالم والطبيعة في نظر (ليبنتز) في حالة انزياح مستمرة وتجدد خالد أزلي بحيث أن لاشيء يفنى ويموت لان الأشياء تحيا في الحياة وتتطور في حالة صيرورة وحركة دائمة أزلية ، وان كل ذرة في المادة هي مجال العالم مخلوقات تفنى وتظهر في شكل جديد وتتحرك دائما لان أرواحنا خلقت مع العالم وهي أزلية أبدية لا تموت.

بالنسبة للفيلسوف (كانت1724- 1804) الذي يعد من ابرز فلاسفة الجمال، كانت فلسفته نقدية متعالية تبحث في قوة العقل ،والنقد يعنى نقد قدرات العقل المعرفية وبيان حدود هذه القدرات قبل تجربة المعرفة ،أصبح العقل هنا هو الذي يفسر قوانين الأشياء وليس العكس ، وبذلك يكون قد اختلف عن سابقيه في كونه استطاع أن يمنح الخطاب الفلسفي بعدا إصلاحياً تنويريا واهم من ذلك بعدا نقديا ، فبعد دراسته لفلسفة (هيوم1711-1776) الذي دافع عن دور الذاتية في الاستطيقا، وبذلك يكون قد نقل الجمال من الموضوع ذاته إلى العقل الفردي ومدركاته واتجه إلى البحث عن معيار للذوق واهتدى إليه لا في(الطبيعة الجميلة) ولكن في الطبيعة

(1)محمد،سماح رافع:المذاهب الفلسفية المعاصرة،مكتبة مدبولي،مصر،1973،ص37.

(2)عبود،حنا: الحداثة عبر التاريخ،منشورات اتحاد الكتاب العب،دمشق،1989،ص167.

البشرية "[1] وقد رفع هيوم لواء الشك وكان ذلك سببا بقيام (كانت) بثورة في نظرية المعرفة نظيرة للثورة التي أحدثها(كوبرنيقوس1473-1543) في علم الفلك*، رأى كانت أن المعرفة كانت تفسر بان التصور العقلي يجب أن يتطابق مع الموضوعات لكن لو كان الأمر كذلك لكان يجب استمداد كل معرفة من تجربة الأشياء، أي لكان يجب أن تكون كل المعرفة لاحقة على التجربة ، لكن كيف تفسر المعرفة القبلية أي السابقة على التجربة التي نجدها في القضايا الرياضية ؟ لماذا لانقلب الوضع كما فعل كوبرنيقوس ،يجب تفسير المعرفة عامة بوجه أفضل، ذلك بان الموضوعات هي التي يجب أن تتطابق مع معرفتنا أي مع طبيعة عقلنا، اننا لو فعلنا ذلك أي لو قلنا أن إدراك الموضوعات ينبغي أن يتم على وفق طبيعة عقولنا ،لأمكننا أن نفسر المبادئ العامة لمعرفتنا العلمية بالكون[2] ، " فالظواهر هي الموضوعات التي تظهر لنا كما تعرفها التجربة، تتجلى لعقولنا وهي ليست أوهاما ولكن يقصد أنها المظاهر التي تتجلى فيها الأشياء ،ومن هنا فوراء الظاهرة أي الشيء كما يتجلى لنا يوجد (الشيء في ذاته) الذي ليست الظاهرة غير كيفية تجليه في عقولنا ، وإلا لانتهينا إلى هذه القضية المشوشة وهي أن ثمة تجليا دون أن يكون شيء يتجلى ،إننا لا نعرف الأشياء في ذاتها لكن فقط كما تظهر لنا "[3] ، وهنا يميز كانت بين الظاهرة والمظهر ومذهب كانت في المعرفة أن

([1]) باومر، فرانكلين.ل:الفكر الأوربي الحديث- القرن الثامن عشر،ج2،تر:احمد حمدي محمود،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1988،ص24.

* قبل (كوبرنيقوس) كان المسلم هو أن الكواكب والنجوم تدور حول الأرض،وبالتالي حول الراصد الثابت على الأرض الثابتة في مركز الكون ،فجاء كوبر نيقوس وأزاح هذه الفرضيات واثبت أن تفسير حركات الكواكب يكون معقولا أكثر إذا سلمنا بان الراصد الثابت حول الأرض هو الذي يدور حول الشمس. ينظر:(بدوي،عبد الرحمن:مدخل جديد إلى الفلسفة،مصدر سابق،ص123)

([2]) بدوي،عبد الرحمن:مدخل جديد إلى الفلسفة،دار المعارف الإسلامية، ط1، الناشر: مدين، 1974،ص24.

([3]) Kant:Critique de la Raison pure:.preface a lazeed. Bp.p.xxvi-xxvii.

كل معرفة تنزاح إلى الظاهرة لا إلى المظهر اذ ميز بين عالم الظواهر (الفينومينو) وعالم الشيء في ذاته (النومينو).

فلسفته أزاحت الكثير مما جاء به أرسطو سابقا بموضوع الجميل وأسس لرؤية مغايرة تماما تعتقد بشكلانية الجميل يعني انه نقل الفلسفة بشعابها ومقولاتها الى الفن مباشرة لذلك أصبحت مقولاته التي صّعدت من قيمة الخيال والحدس وجعلته موضع اعتداد عند فنون الحداثة .

إنها مسألة طبيعية – شأنه شأن الفلاسفة السابقين له – انه لم ينطلق من فراغ أو عدم إذ لابد من أن يكون هناك قاعدة أو معيار كي يوجد الانزياح عنها ، فكان (كانت) قد أسس طروحاته المعروفة بالاستناد إلى مرجعيات أبرزها (فلسفة ديكارت) العقلية الرياضية عبر الكوجيتو الشهير، هذه المقولة التي منحت الجميل صفة موضوعية ، إذ أن الفن يشترط وجود الموجود لكن ديكارت بعين الوقت أكد على بنية الذوق عند المشاهد من الوجهة الوجدانية ، وهي مقولة تحيد نحو الذاتية والتي وجدت استحسانا لدى كانت ، وبالتالي فرشت مهادا واسعا بتكريس الخطاب الفلسفي ذو النزعة الشكلانية التي تؤكد على الذاتي دون الموضوعي ، كما أن ديكارت أنكر معيارية الجميل، (لا نستطيع أن نضع معيار للجميل) .

كان(ديكارت) قد كرس (فكرة) هي ترجيحية للذات المتأملة للجميل فأصبحت فكرة الجمال بالذات هي القادرة على أن تحتفظ بالجمال ، وأصبح الجمال بالذات ليس متعاليا وليس خارج إطار إرادة التلقي أو الذائقة، ومن هنا وضع (كانت) حدا وسطا بين المعطى الحسي من جهة والعقل من جهة أخرى متأثراً بديكارت الذي ذهب في عرض نظريته الجمالية إلى أن جميع الفنون تنطوي على لذة (عقلية وحسية) ، وهي لا تحدث إلا إذا توافر شعور الملائمة والانسجام بين عنصري الحس والعقل معاً فجعل الفهم أداة للربط بين الحدس الحسي والمدرك العقلي حيث قال:"أن المفاهيم بدون حدوس حسية جوفاء،كما أن الحدوس الحسية بدون مفاهيم عمياء "[1] أي انزياح احدهما باتجاه الآخر ويتم ذلك من خلال منهج خاص يسمى (المنهج الترانسدنتالي)

([1]) إبراهيم.زكريا:فلسفة الجمال في الفكر المعاصر،مكتبة مصر،دار مصر للطباعة، د .ت ،ص22.

الذي طبقه حتى على الظاهرة الجمالية، ويتلخص في مجموعة المبادئ الأولية والصور الجمالية الخالصة التي يقدمها العقل للتجربة وتصب فيها مادة التجربة ، وان عناصر هذا المنهج تعتمد العقل وليس التجربة ، وان الصور الأولية يقوم العقل بفرضها على الأشياء كي يعقلها "(1) ، وهو المنهج الذي وفق به بين التجربة الحسية التي تقدم مادة المعرفة وبين العقل الذي يقدم شكلا لهذه المادة ،وبالتالي فان الذات العارفة الكلية التي هي مصدر القواعد الكلية أو القواعد السامية بسبب تعاليها على التجربة الحسية وكل تجربة واقعية ،هذه الذات تمتلك المعرفة الرياضية والمعرفة الطبيعية في الوقت نفسه كي يقوم العقل بالتالي باتساق جميع الظاهرات التي تشكل الطبيعة .

كما ميز كانت بين الجمال المقيد الذي يرتبط بالخير والمنفعة وبين الجمال الحر الذي لا يتقيد بفكرة أو نموذج مسبق وبذلك يظهر انزياحه في مجال الفن إلى العالم المغاير عن المألوف والابتعاد عن المعيار الكلاسيكي الذي التزم بفكرة الجمال القائم على القيم والمبادئ التربوية والأخلاقية وأزاح هذه القيمومة صوب الجمال الملذ عقليا وحسيا في آن واحد وذكر:"انه لا يتطلب إنتاج الفنون الجميلة وحده هذا الذوق الذي يكون قائما على أساس المحاكاة وإنما يتطلب أصالة الفكرة "(2) وبذلك فصل بين الفن التقليدي والفن الحديث وعول كثيرا على الفن ألتوالدي المبتكر، والفنان المحدث اعتمادا على ذلك انزاح إلى نوع من اللعب الحر ،أي لعب ملكات المعرفة المرتبطة بحدود التجربة الواقعية ، وهو بحد ذاته يعد انزياحا وخرقا للمألوف السائد عن الاعتبارات الفنية السابقة له ،أي أن الموضوع الفني يجب أن يرتبط بشعور اللذة وهذه الأخيرة تعبر عن توافق بين التصور وملكات المعرفة وهو ما ينسحب على الإحساس بالجمال أي جانب المتلقي حيث يكون في مستويين :الأول منهما اضعف الإحساسات لأنه مرتبط بالحواس التي تكون مقيدة بمحدوديتها والجمال الذي ينبع منها جمال مقيد

(1) أمين،عثمان:رواد المثالية في الفلسفة الغربية ،دار الثقافة للطباعة والنشر،ط2، القاهرة،1975،ص76.

(2) عدد من الفلاسفة السوفيت: الجمال في تفسيره الماركسي،تر:يوسف الحلاق،مر:أسماء الصالح،منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، د.ت،ص37.

محدود في حين الجمال الثاني يقتضي توافر عملية عقلية فكرية تحليلية تدرك العلاقات بين بنية الأشكال ذاتها أي بين الأشكال في كونها نسقا ظاهريا لهذه المادة وبين (البنية)المادية للأشكال وهذا النسق من الإحساس يتصف به الفلاسفة والفنانون المبدعون فقط.

ويجب الانتباه إلى أن كانت قد قدم نظرية المعرفة على مبحث الوجود،وفي هذا المستوى تتركز انزياحات كانت حول المعرفة، فالمخيلة تشكل قوة معرفية أزاحت الميل للتعاطي مع الحس وحيثياته، وحدد (كانت) إن إدراك (الجميل) يتم خلال الخيال+ الذهن = الحدس، وإدراك (الجليل) يتم من خلال الخيال + العقل = الحدس .

ويتجلى الانزياح في كون "الجميل يثير قوانا الحيوية فيقترن بلعب الخيال ، بينما يذهب الجليل إلى توقف هذه القوى الحيوية فينا ثم يطلقها بعد ذلك فنشعر بالقداسة والإعجاب وهكذا يوحي الأول بنظام الطبيعة بينما يوحي الثاني باضطرابها" [1] ، هذه الإزاحات مابين الاضطراب والنظام تقترب مع مفهوم الانزياح في سحب اللامعقول إلى دائرة المعقول ، ويمكن الربط بينهما عن طريق (ملكة الحرية) وهو ما عمل عليه الفن التجريدي الذي اشتغل على (السامي) والحدسي، فالسامي شكل غير محدد يدرك حدسيا على وفق اللامتناهي أو المطلق ويمكن إحالته إلى فن (الزخرفة الإسلامية) التي يكون جمالها ساميا حرا غائيا بلا غاية ولا يحمل بعدا موضوعيا بحيث تندمج الذات المتأملة وتتماهى معه بدون أن تعرف سر هذا التماهي ، والجمال يعلو على الواقع ويسمو على المعرفة الميتافيزيقية خارج حدود كل تجربة يجسدها العقل في المجاز فني بعد تجسيده للإحساس السامي لأنه ولد في نطاق الفكر وليس محاكاة لأي شي بحسب مقولة كانت :الجمال الخالص في الشكل الخالص، وفكرة الحرية في فلسفته أتاحت المجال واسعا أمام الخيال الذي يقرر وجهة الجمال وهو كاف لتوليد ما شئنا من صور دون الحاجة إلى الحواس وهكذا فعل الرومانسيون والسرياليون الذين غيبوا

---

[1] عدد من الفلاسفة السوفيت: الجمال في تفسيره الماركسي،المصدر السابق نفسه،ص135.

سلطة الحواس والعقل إلى سلطة الحدس (الشعور الباطن) وتتضح أهمية الخيال وتكثيفه في مقولة بيكاسو(إنني ارسم ما أتصوره لا ما أراه)، نخلص إلى القول أن فلسفة (كانت) أحالت مصطلح الاستطيقا إلى رؤية مختلفة مغايرة وهي علم (التقديرات الجمالية) أي انه قلب آليات الاشتغال في علم الجمال ليصبح تأمل الذات للموضوع ليس أكثر من تقديرات تخضع لعملية الذوق ، وبالتالي أصبح الجميل مع فلسفة كانت يتخذ سمة تسمح بشكل واسع للتأويل ولم يعد الجمال ذا نزعة تجريبية كما عند أرسطو ولم يعد منطقيا بالكامل بفضل ما عهد للمخيلة من قدرة بالنسبة لفلسفة (هيجل1770-1831) ربما يكون الفيلسوف الوحيد الذي تمكن بتميز من قراءة وإحياء الفكر المثالي السابق وبالتالي استيلاد فلسفة هي الأكثر شمولية وتنوعا ودقة في قراءة ظاهرة الفن ،رغم أن فلسفته تداخلت معها عدة مرجعيات فلسفية ومنحتها هذه الأهمية، فهو أفلاطوني من حيث المبدأ بمعنى انه كان يرحب بنظرية المثل الأفلاطونية التي انتهت بان الحقيقة الجمالية لها وجودها المستقل بذاته ، ومن هنا كانت فلسفته مثالية موضوعية تدور حول ما يسميه (الروح المطلق) التي جعلها أساس العالم في جوهره ووحدته، فكل ما في الوجود من ظواهر مادية ونظم فكرية إنسانية هي مظاهر لتجليات الروح وهي مظاهر تخضع في تشكلاتها لجدل قائم على حركة وصيرورة مستمرة قوامها الروح المطلق، وهو من جانب آخر (أرسطي) النزعة حينما جعل الجمال ليس شيئا هلاميا خارج إطار ماديته من خلال ربط فكرة الجمال بأنواع المادة ومنها جاءت مقولته الشهيرة : (الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة) وهو يرى أن الجمال (فكرة) وهذه الفكرة هي " أعلى درجات الحقيقة المطلقة ، والجمال هو الحقيقة بذاتها أو مظهر من مظاهر الحقيقة ، ملحقا الفكرة بالفن كونه لا يستمد حيثياته من الإدراك الحسي.

ألغى (هيجل) التعارض بين الذاتي والموضوعي من خلال الحرية التي تسمح للمضمون ان يختار الشكل المناسب لها[1] ، وهذا الموضوع قال به كروتشه لاحقا اذ رفض التفرقة بين الشكل والمضمون، فذكر :" ان (الروح) الفنية لاترى الصورة على حدة ولا تستشعر العاطفة على حدة بل انها تمزج بين الاثنين في وحدة منسقة هي العمل الفني ..اي ان العمل الفني يعني انه (مضمون اتخذ صورة) بمعنى انه لابد للعاطفة في العمل الفني من ان تتخذ طابع الصورة ولابد للصورة إن تتسم بصبغة العاطفة" [2] وهنا انزاح هيجل عن كانت الذي قال بالشكل الخالص وليس المضمون الخالص لان المضمون لديه يقيد الشكل اويقيد حرية التعبير ، لذلك اسقط موضوعية الجميل لأنه آمن ان الحكم الجمالي او التقدير الجمالي صادر عن ذوق وهذا الذوق صادر عن رضا والرضا صادر عن قبول ، بينما (هيجل) خالفه في ذلك في ان المضمون هو الأساس والشكل هو غطاء موضوعي من جهة المضمون وليس الشكل ، بل انه انزاح عن كانت في رأيه ان الفكرة وتمثلها تتطابقان في الفن وليس هناك فن دون تمثيل لكن هذا التمثيل لابد ان يكون متطابقا مع الحقيقة ، بحيث يصبح الشكل بسبب سمو الجوهر هو أيضا سامي بذاته ، وهذا الأمر يتضح عندما ننظر الى أعمال البارثنون هناك نجد تمغنطا بهذه الروح التي سمحت بالاندماج بين الشكلي مع المضمون الروحي.

و(هيجل) عد الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي لان الأول هو نتاج الروح أي شكل تتجلى فيه الروح المطلقة لتحقق ذاتها ولذلك يحتاج الى فكرة وهذه الفكرة تتجسد حسيا بشكل ما[3]، وقد طبق هيجل قوانين الجدل على مراحل الفن ،

([1]) إسماعيل ،عز الدين:الأسس الجمالية في النقد العربي ،مصدر سابق،ص57.

([2]) إبراهيم،زكريا:فلسفة الفن في الفكر المعاصر،مصدر سابق،ص50.

([3]) هيغل: المدخل الى علم الجمال،تر:جورج طرابيشي،دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت، ط2 ،1980،ص14.

فالفكرة في حالة جدل مستمر مع شكلها الخارجي ، وانتهى إلى إن رفعة الفن وانحطاطه يرجع الى مقدار تعاظم الجدل داخل الظاهرة الفنية ضمن إطار الطور التاريخي ،وهذا التعاظم لم يعثر عليه الا في الفن الإغريقي الذي استطاع ان يوازن بين الفكرة وبين الروح ، بمعنى آخر بين الشكل والمضمون او بين الدال والمدلول ، واعتبرها هيجل بالتالي أرقى مرحلة تاريخية في الفن.

يتضح من خلال ماتقدم ان الفن اكتسب بعد نسبيا في جماليته لكن هذه النسبية مرتبطة بشكل جدلي بالحيوية ،بل ان الحيوية هي الحد الفاصل في مشكلة الجمال والقبح ، بالتالي يكون تقييمها على أساس من طبيعة الموجودات ، وكل الجمالات تكون مادة صالحة للعمل الفني ، بمعنى ان عناصر الطبيعة بدءا من الحجارة والنبات والحيوان والإنسان ،الجمال فيها يبدو نسبيا فهو متدن في الحجارة (اقل حيوية) وارفع منها في النبات وأعلى منها في الحيوان ، وموجودة بشكلها الكامل في الإنسان (أعلى درجة من الحيوية) أي كلما انزاحت ظاهرة الجمال عن شرط الحيوية فأن الجمال ينتقص بمقدار انزياحه عن ثيمة الجمال ، وهذا يعني ان الجمال موجود ويأخذ تراتبا تصاعديا بل انه يعتقد ان الجمال موجود حتى في القبح ، فهو يرى ان القبح هو جمال متناقص جمال من نوع آخر (كلما ابتعد عن الحيوية يقل الجمال – وهي فكرة تقترب من غائية (سقراط) ومبدأ المنفعة إذ يجب إن يكون الأكثر حيوية هو الأكثر نفعا) ، وهنا يكون الجمال بمرتبة أعلى من مرتبة الطبيعة ، ربما لأنها غير عاقلة ولأنها تتمتع بمقدار اقل من الحيوية ، ومن هذا المنطلق يكون الفن أكثر ارتباطا بفلسفة الروح الهيجلي وان أي عمل فني لاتقرر نجاحه او إخفاقه مهارات الفنان او قدراته ووسائله وإنما تقرره علاقة العمل الفني بعدا واقترابا من فلسفة الروح ، فيذكر هيجل "أن الفن هو الروح التي تتأمل ذاتها في حرية كاملة وهو أسمى الجمال الطبيعي ،لأنه من نتاج الروح ، وما دامت الروح أسمى من الطبيعة ، فان سموها ينتقل إلى نتاجه ، ذلك ان كل خلق يصدر عن الروح موضوع يتعذر إنكار شرفه وعلو مرتبته"[1].

([1]) عدرة،غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية،مطبعة جروس برس،طرابلس- لبنان، 1996، ص95.

والانزياح في فلسفة هيجل يتبين في نزعته الجدلية التي وجدت لها تطبيقات واسعة في الطبيعة والفن وجميع مظاهر الحياة ،اذ قدم نظريته عن التطور الديالكتيكي التي صورت العالم في حالة حركة مستمرة وفي حالة من التغير والتطور والانزياح المستمر ومصدرها التناقضات الداخلية ، ويرى هيجل : " إن التقابل الديالكتيكي من خصائص التفكير الصحيح فكل قضية يتولد منها نقيضها المقابل وكلا النقيضين يعبر قضية ارفع واشمل هي معنى يتولد من تركيب النقيضين "[1] ، وهكذا دواليك في تحولات مستمرة مابين الفكرة ونقيضها ،كما إن عملية الجدل (الديالكتيك) التي أبدعها هيجل يمكن أن يكون قد أفاد فكرة أفلاطون (الحوار) ، ويقول هيجل أن الجزم بأي شيء يتضمن إنكار عكسه وبان لكل مفهوم نقيضه وإنما نستخلص الأفكار الجديدة بملاحظة عناصر كل نقيض والجمع بينهما لتشكيل فكرة عليا ، فالجزم بشي يسمى (الوضع الأولي) من مراحل حوار هيجل ويسمى العكس (الوضع المضاد) اما جمعهما في وحدة عليا فهو الوضع المركب ولما كانت الحقيقة والتغيير عقليين منطقيين بصفة جوهرية فان مثل هذه الروابط بين الأفكار تنطبق أيضا على المراحل التاريخية الثقافية ،إنما هي مرحلة في التطور الجدلي Dialectic ويؤدي الى توكيد نمط عكسي ويؤدي آخر الأمر إلى تدمير النمطين كليهما باحتوائهما تركيبا أعلى[2] من هنا يرى هيجل ان الحقيقة في صيرورة مستمرة وتغير وانزياح دائم وليس ثمة حقيقة مطلقة صادقة صدقا كليا في الزمان والمكان الا اذا وصلت الصيرورة خاتمة مطافها، ويعتقد هيجل ان الموجودات كلها حادثة وبالتالي فهي خاضعة للتدني ، والأفكار السامية التي تتصل بالروح هي التي تجعل هذه الأشياء تتسم بسمات الخلود من خلال فكرته الجدلية – وهي أساسا فكرة هيروقليطس- فقد وضع أسس لرؤيته الجدلية تتحدد بقانون الكم وتحوله إلى قانون الكيف ،وهو ممكن في مظاهر الوجود والطبيعة ،فكل شي يرتقي على ما قبله ليصبح هو الآخر وبفعل الجدل شي قديم، كذلك قانون صراع الأضداد وتداخلها ، فكل الأشياء خاضعة للتغير والانزياح والفناء ففي حالة غياب التناقض لايمكن للمجتمعات ان تتطور ، وهذه الفكرة الازاحية اخذ بها

(1) ايكن،هنري:عصر الايدولوجيا،تر:محي الدين صبحي،دمشق،1971،ص87.

(2) مونرو،توماس:التطور في الفنون،ج1، مصدر سابق ،ص130-131.

(ماركس1818-1883) و(انجلز1820-1895) على الرغم من رفضهم لمثاليته المطلقة لكونهم فلاسفة ماديين بل إن الجدل لديهم يبدأ بالواقع المادي وجعل الفكرة نتاج الواقع المادي ، وأدى بهم القول بالمادية الجدلية في تفسيره كافة حقائق الوجود والطبيعة والإنسان ، فالمادة هي الحقيقة الوحيدة في العالم وقد تطورت في مراحل جدلية لتظهر في أشكال الوجود،حتى الإنسان نفسه وتفكيره وكذلك المجتمع كلها انعكاسات للمادية ،فالمادة اسبق من الفكرة وهي أصل وجودها "[1] كان تفكيرهم المادي هذا نابعا من تأثرهم بعصر الانقلاب الصناعي والثورة العلمية في انكلترا.

لكن المادية ظهرت أكثر مع (لينين1870 -1924) الذي نقد مادية القرن التاسع عشر وقرر أنها مادية متخلفة عن الكشوف الحديثة ،مادية جامدة لم تعمل حسابا للتطور المتماسك ، مادية مبتذلة لم تفهم الإنسان وجوهره والعلات الداخلية فيه ،من اجل ذلك كله كانت المادية القديمة تقتصر على تفسير العالم دون القدرة على تغييره بينما المادية الحقيقية جدلية متطورة ...اي ان حركة المادة وتطورها هي الحقيقة الجدلية الوحيدة بينما القول بجمود المادة وثباتها مناقض للمنهج الجدلي ،وحيث يلتحم الجدل بالمادة في وحدة متماسكة يمكن من خلالها تفسير العالم والإنسان معا في كل حالات التغير والتطور مهما كانت.."[2] وفي ذلك أكد على انزياحات مستمرة للمادة، وهي التي تؤدي إلى انزياحات مستمرة في الفكر.

وقولهم بأسبقية المادة على الفكرة يعد انزياحا على الفكر المثالي السابق وتماشيا مع طروحات أرسطو في إدراك الشي قبل إدراك ماهيته،لكن مع ذلك نحن نعلم إن الإنسان كائن يتنازعه الغموض ، وهذا الغموض هو الذي ذهب الفلاسفة المثاليون والماديون والتنويريون لكشف أسراره ، وعبر التاريخ كانت هناك سلسلة طروحات أرادت ان تعرف الإنسان والسلطات المتحكمة به ،بعد ان وضع حدا فاصلا للقراءات التي تهمل الذات الإنسانية الحرة بل التأكيد عليها وهو ما حصل مع الإغريق وتحديدا الفلسفة العقلية التي سمحت لهذه الذات ان تكون طرفا في إدارة

(1)محمد،سماح رافع:المذاهب الفلسفية المعاصرة،الناشر مكتبة مدبولي،ط1، 1973،ص36.

(2)المصدر السابق نفسه،45-46.

عملية فهم الإنسان وفهم الوجود وما وراءه ، و(شوبنهاور1788-1860) يقع ضمن التيارات التي رأت ان في الإنسان قوة متحكمة كان يعرفها بالإرادة ،إذ تقوم فلسفته على قاعدتين الأولى (العالم تمثل•) والثانية (العالم إرادة••) فالعالم عنده يتألف من ميتافيزيقيا من ظاهر هو التمثل وباطن هو الإرادة تلك القوة التي أطلق عليها أفلاطون (عالم المثل) والتي سيطلق عليها برجسون (الحدس) وفرويد (اللاشعور) " وقد ربط مفهومه عن الجمال بفلسفته للعالم كإرادة وتمثل ،فالإرادة هي القوة الكونية التي تبث الحياة والمعنى في الذات والموضوع ، أنها الشي في ذاته والتي تتجلى الذات والإرادة من خلالها[1] بل ان الوجود الإنساني في فلسفته وجودان : وجود كإرادة محددة بقيود تدفعه لتحقيق رغباته فيكون فريسة للألم ، ووجود تأمل خالص متحرر من كل إرادة فيحصل على السعادة التي تحققها معرفة خالصة"[2] ومن هنا فان كل عائق يعترض الجسد ويحول دون إشباع رغباته ويصده عن تحقيق اللذة المبتغاة يسبب له الألم بحسب فرويد ،والألم هو دلالة واضحة على كون الإرادة لم تجد طريقها السوي للتمظهر فكل كبت أو ضغط يتعرض له الجسد تتعرض له الإرادة مباشرة.

• العالم تمثل: ان كل وجود خارجي مرده في الواقع الى الذات، وتبعا لذلك فكل قوانين الالم تنبع من الذات وان العالم يسير على مبدأ(العلة الكافية)وترتبط به كل الامتثالات :

ا- التأثيرات الحسية وتناظر مبدأ الصيرورة .

ب- التصورات :يناظرها مبدأ المعرفة.

ج- العيانات المجردة يناظرها مبدأ الوجود.

د- المشيئات :يناظرها مبدأ الفعل او المبدأ الأخلاقي.

•• العالم إرادة :وهنا ينتقل من (الذات) التي اعتبرها عقلا يفكر ويمتثل تبعا لمبدأ (العلة الكافية) وصانع الوجود الخارجي الى(الموضوع) باعتباره (الإرادة) التي هي جوهر الوجود والتحقق الموضوعي فيؤكد على أولوية الإرادة على العقل فهي الشي في ذاته وهي الجوهر الخالد غير القابل للفناء عند الإنسان ومبدأ الحياة . ينظر(بدوي،عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة،ج2، منشورات ذوي القربى، ط1،قم،1427،ص32-33.

([1])عبد الحميد،شاكر :التفضيل الجمالي،مصدر سابق، ص11.

([2])بدوي،عبد الرحمن،شوبنهاور،وكالة المطبوعات،دار القلم،بيروت، لبنان،1942،ص120.

ويتضح من ذلك إن فلسفة (شوبنهاور) لها تأثيرها الواضح في مجال الدراسات السيكولوجية فقد فتح أعين علماء النفس على أعماق الغريزة وقوتها بما كتبه عن الإرادة بوجه عام وعن الغريزة الجنسية بوجه خاص، فقد طرق (شوبنهاور) بدراسته حول ميتافيزيقا الحب الجنسي (موضوعا ومشكلة طالما بقيت مهملة) ويمكن القول ان شوبنهاور قد مهد الطريق واعد الأذهان لنظريات فرويد وسبقه بعشرين سنة لكن على الرغم من إن (يونج) يصرح بتأثير شوبنهاور عليه ويعده رائدا في هذا المجال فان فرويد يؤكد انه لم يقرا(شوبناور) إلا بعد أن تكونت أفكاره الرئيسة ، ومع ذلك يمكن القول بشكل عام ان هناك كثيرا من التوازي والتشابه القوي بين أفكار كل من شوبنهاور وفرويد، خاصة فيما يتعلق بالنظر للوعي على انه مجرد السطح الخارجي لعقلنا ، ولكن التشابه الأقوى بالنسبة لمفهوم (اللبيدو) عند فرويد وهو مفهوم يذكرنا بكتابات شوبنهاور عن الغريزة الجنسية اللاواعية ، والتي هي أقوى الدوافع بعد حب الحياة بل هي الأصل في جهود الإنسان ومساعيه في الحياة لذا تحتل مركز الاهتمام[1].

ويبدو ان الجسد مقولة مركزية في فلسفة شوبنهاور اذ يعده الشرط الضروري للمعرفة والمفتاح الذي لابد منه للدخول إلى معرفة العالم الظاهراتي ، والذي هو نهاية المطاف (عالم الإرادة) اذ يتم التعاطي معه من داخله أي بصورة مباشرة بالحدس، وإذا كان الجسد تمثلا وإرادة في الوقت عينه ، فأن ذلك لايعني شيئا سوى كون الإرادة هي الجسد وقد استحالت تمثلا أي ان الجسد هو الإرادة مموضعة ، وعليه فان عمل الجسد هو فعل الإرادة وكل سلوك للإرادة هو في عينه حركة للجسد ، فحركات الجسد وانفعالاته هي بالضبط الترجمة الدقيقة لأفعال الإرادة [2]، إذ إن العقل لايتحكم في فعل الإرادة وان كان يقدم البواعث والدوافع ، فالإرادة تظل قوة لاعقلانية لايستطيع الفهم تفسيرها لأنها سابقة لكل تفسير وهي تقيم صلة حميمة مع الجسد ،اذ انه المكان

([1]) توفيق،محمد سعيد : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور،دار التنوير للطباعة،ط1،بيروت، 1983،ص228.

([2]) البكاري ، كمال: ميتافيزيقيا الإرادة، دار الفكر العربي،ط1،بيروت،2000،ص30.

الذي تنفجر فيه الإرادة،فالإرادة تسبق الجسد وهي المعرفة القبلية للجسد والجسد هو المعرفة البعدية للإرادة...جسدي هو موضوعية إرادتي [1].

نحن لازلنا نتحدث ضمن فضاء ميتافيزيقي- منزاح عن قراءات المادية الجدلية لماركس ولينين للوجود – والذي هيمن طويلا على الثقافة الغربية، وكان شوبنهاور احد دعاته إذ اعتقد إن لاسبيل للإنسان في ان يكون حراً او كاملاً – بمعنى من المعاني – دون ان يتصل مباشرة بما يسميه بالتمثل الفعلي ، ويقصد بالتمثلات الفعلية تلك الإرادات المتجسدة في الكون وحركته ،فالصيرورة الأبدية والتغير بلا نهاية هما الطابع الذي تتكشف فيه الطبيعة الداخلية للإرادة ، ولن يستطيع الإنسان تحقيق أي سلام او سكينة إلا أذا أنكر إرادته إنكارا تاماً بان يخرس الرغبة ويتجه إلى التأمل الاستاطيقي، وتذكر الإرادة عند شوبنهاور بالأنا الفرويدية ، فقد حرص شوبنهاور على القول بان البشر ليسوا كما يتظاهرون(أنهم مجرد أقنعة) [2].

شوبنهاور يعلق أملا كبيرا على الفنان باعتباره إنسانا غير عادي ،فبفعل ممارسته الجمالية الفعلية في أعمال النحت والرسم والشعر والموسيقى يستطيع أن ينشط في الإطار الميتافيزيقي بحيث تبدو إعماله صورة لهذه التمثل الفعلية – وبالتالي الانزياح من خلال التعبير غير العادي عن عالم عادي – فالفنان عندما ينزاح عن عالمه العادي الواقعي الذي تحكمه الإرادة الكونية وينداح مع منجزه الفني إنما يضع فاصلا رئيسا إزاء تلك الإرادة الجزئية المقيدة لحريته وبالتالي يتحول الى كائن بالكليات ، يتمتع بقدر من التعالي والمرونة والطلاقة عن طريق الخط واللون والموضوع والكلمة0

يرى شوبنهاور إن ماهية الجمال من الضروري أن تربط الذات مع الموضوع وذلك بالتأمل الخالص فالشيء الجميل هو الذي يكون موضوعا لتأملنا الجمالي ، حيث لاندرك في الموضوع ذاك الشيء الجزئي إنما ندرك فيه مثالا000فادراك الجميل

([1]) زيناتي،جورج:رحلات داخل الفلسفة الغربية، مصدر سابق، ص69.

([2]) باومر ، فرانلكين.ل.:الفكر الأوربي الحديث،ج3،المصدر السابق نفسه، ص34.

يقتضي أن نجرد الموضوع من الزمان والمكان ومن فرديته إلى الكلية فالجميل هو موضوع للتأمل النزيه" [1].

إن آلية تجريد العمل الفني من محدودية الزمان والمكان هي فكرة عملت عليها فنون الحداثة وأصبحت الأعمال فيها تتحدث عن الكلي ،لان الفن كما يقول شوبنهاور: "تكرار لما في الظواهر من جوهري ثابت بواسطة التأمل الخالص للصور السرمدية " [2] هو رؤية حدسية للحياة والوجود معا،ويتفاوت الجمال تبعا لتحقيق الإرادة موضوعيا "ومن هنا كان الجمال الإنساني أعلى مراتب الجمال لان فيه أعلى درجات التحقق الموضوعي للإرادة " [3]، وأعمال الحداثة في الشعر والفن تتسم بالحدس والرؤية الفنية المغايرة التي انزاحت عن النظرة التي تحدد الزمان والمكان والموضوع – كي يكون قابلا للفهم او الإدراك العقلي ، كما جاء به أرسطو في قانون الوحدات الثلاث – ، وذلك تبعا للتحولات والإزاحات التي مر بها الوعي الفني وكذلك طريقة تلقيه واستقباله لدى المتلقي في عالم جديد تحكمه السرعة والتقنيات الحديثة والتطور في مجالات الحياة شتى.

إضافة إلى الفكرة التي طرحها (شوبنهاور) والتي أفادت منها فنون الحداثة أيضا في اختيار المضمون الفني من خلال الاتجاه إلى مضامين مغايرة عما سبق ،فكانت منزاحة الى الهامش وتصيرها هنا إلى بؤرة الاهتمام التي يدور حولها العمل الفني ، ماذكره شوبنهاور:"لكل شي جماله الخاص ، فالجمال لا يقتصر على النظام الذي يظهر في وحدة موجودة ، بل انه قد يظهر في كل شي غير منظم وبلا شكل لان هذه الأشياء التي تعبر عن الدرجات الدنيا لتجسد الإرادة يمكن ان تكشف عن المثل الكامنة فيها بوضوح وبذلك تبرهن على أنها لاتخلو من الجمال " [4] مثلا مواضيع الفاكهة لسيزان

---

(1) توفيق،محمد سعيد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، مصدر سابق، ص158.

(2) بدوي،عبد الرحمن: شوبنهاور،المصدر السابق نفسه ،ص122.

(3) توفيق ،محمد سعيد،ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور،مصدر سابق،ص193.

(4) المصدر السابق نفسه،ص159.

والأحذية لفان كوخ والكولاج التكعيبي ، بل أن الفنانين تجاوزوا الحد في اختيار موضوعاتهم كاختيار(المبولة) في الفن الدادئي تبعا لنظرتهم الفنية ورؤيتهم للجمال.

يقول شوبنهاور: إن مهمة الفن والفلسفة هي تنمية الصور المجردة بواسطة الصور المحسوسة وجعل التصورات تثري بالعيانات، فالحكمة والعبقرية تلخصان في التفكير قدر الإمكان بالعيان لا التصور ، فالعالم يتمثل في ذهن العبقري والحكيم على نحو واضح وجلي لأنه قائم على العيان[1] لذلك فالفنان يدرك صور العالم المادي في عيان ثم يظهرها في شكل ما، وهو يعتقد ان العلاقة مع الحقيقة الكاملة تبدأ من شعور وجداني خالص لذلك فقد عمق من النزعة الرومانسية في الفن لامتيازها بالطابع الوجداني ، والتماهي الذي تحققه الذات مع الموسيقى أساسه التأمل الذي يهيأ له إدراك الصورة والتعبير عنها بشكل يفوق الطبيعة.

وفكرته عن (الكثرة في الصورة) والتي تعني وجود بنيات تتمايز في وظائفها وفي طبيعتها المادية وفي آليات اشتغالها لكنها تبدو متحدة أو تميل إلى الاتساق ،فمثلا ننظر إلى النهر او السماء والجبل أو الإنسان وحتى الأشياء من صنع الإنسان ، فالعمارة والعمل الفني وغيرها عبارة عن بنى مختلفة وهذه البنى تضايفت وانزاحت عناصرها الداخلية بعضها عن بعض مكونة كلا موحدا، فالإنسان مثلا مكون من عناصر شتى من روح وجسد وعقل ونفس وأعضاء وأعصاب ولحم ودم وغيرها لكل منها بنيته المستقلة ولكنها اشتركت جميعها في إنتاج بنيته الكلية الموحدة ، وهي أفكار قد تقترب من البنيوية وما جاءت به من قراءات عميقة لبنية النص ولاشي خارجه، وهذه العلاقات خاضعة للحركة والتغير من بنية إلى أخرى وهو ما يقترب من الانزياح الذي يعمل على التحليل والتركيب المستمر لكونه خطأ متعمد يستلزم الوقوف على تصحيحه الخاص.

وبالعودة إلى الفضاء الميتافيزيقي في الفلسفة نجد(برجسون1859-1941) الذي يعد امتدادا حيويا في تأصيل النزعة المثالية في الفلسفة وبسبب انتمائه الديني وسعة رؤيته استطاع إن يكيف الخطاب الفلسفي المثالي بما يخدم نزعته الفلسفية التي تستمد

(1) بدوي،عبد الرحمن : شوبنهاور،مصدر سابق،169.

طاقتها من نظرية الحدس تلك الوسيلة الباطنية للإدراك المباشر ، ونظريته الحدسية سعت إلى إزاحة كل الوثوقيات وإسقاطها التي جاءت بها الفلسفة العقلية ، هذه الفلسفة التي حاولت تغيير وجهة الفلسفة الى الدرجة التي يمحو الإنسان ذاته المتأملة في الأشياء لتبقى دائرة في إطار هيبة العقل، وهي النزعة ذاتها التي وجدت لها رواجا في أوربا بعد سيادة الفكر التجريبي إبان القرن الثامن عشر والتي أسفر عنها ما يعرف بالثورة الصناعية الضخمة والتي من بين ما أفرزته طروحات الحداثة، المستندة في المقام الأول على العقل والتي كرستها طروحات (كارل ماركس) وتعمقت أكثر مع الفكر الرياضي الذي حمله (ديكارت)، والى ألان يمكن تلمس أثارها عبر مرحلة الانتقال والانزياح من مرحلة التصنيع إلى مرحلة مابعد التصنيع او من مرحلة الإنتاج إلى مرحلة ثقافة الاستهلاك.

إما برجسون فقد اظهر انزياحه عن الفكر العقلاني بل كانت نزعته فوق العقلية تعتبر امتدادا للنزعة الأفلاطونية لان أفلاطون هو الذي أسس مبادئ الحدس بشكل منهجي في نظرية الإلهام ،كذلك نظرية المعرفة لديه قائمة على ربط الإلهام بالحدس بنزعة لاعقلية، والحدس نوع من أنواع المعرفة الخالصة وهو طريقة لفهم الحقيقة وهي في إطار (الديمومة)* وهو المحور الرئيس الذي تتركز حوله فلسفة برجسون التي تصل الماضي بالحاضر وتتجه صوب المستقبل في تيار حيوي مليء بالديمومة والخلق المستمر ، والديمومة هي الحقيقة الداخلية للأشياء وهي مرجع كل الأشياء بل من الصعب فهم حركية هذه الأشياء وإيقاعها في الوجود دون أن تتصور أنها من أعراض الديمومة والأشياء كلها تستسلم لهذه اللحظة الخالدة ،فقال (برجسون):" إن الكون ذو ديمومة

* الديمومة :Druee الزمان كما هو معطى مباشرة في الوجدان على انه حاضر غير منقسم وهو جوهر التطور المبدع على خلاف الزمن الرياضي الجامد الذي ينقسم ويمكن قياسه ،وقد قال بها برجسون ، ينظر:(مدكور،إبراهيم،المعجم الفلسفي،مصدر سابق،ص86) والديمومة"هي خبرة فعلية بالتغير تتداخل فيها مراحل (القبل والبعد) ولا يتم من خلالها قياس الواقع المتغير إنما هي الواقع المتغير ذاته ،هي الحالة التي تدرك بها الطابع الكيفي للوعي الداخلي" ينظر:(كامل ،فؤاد وآخرون :الموسوعة الفلسفية المختصرة،منشورات مكتبة النهضة ،بغداد، دار القلم،بيروت،1983،ص115)

،وكلما تعمقنا في طبيعة الزمان أدركنا أن معنى الديمومة هو الاختراع وإبداع الصور وإعداد الجديد إعدادا متصلا"[1] بل ان سر الفن يكمن في هذه اللحظة لذلك يعتقد اغلب الفلاسفة إن الفن على وفق اشتغالاته على مفهوم الحدس لايضاد الدين ،لان طريق الفنان يشابه طريق العابد ، فالفنان المبدع حينما يتعامل مع منجزه الفني يتحول في مشاعره إلى عابد يتخلى عن كل مادياته ويبقي روحه فحسب ، وهو مايتقارب مع مقولة (بيكاسو) :(إنني حيما ارسم اخلع جسدي خلف الباب تماما كما يفعل العابد عندما يخلع حذاءه عند الصلاة) .

يمتلك الإنسان إلى جانب ملكة الإدراك الحسي العادي ملكة أخرى هي(الملكة الجمالية) ، الملكة الأولى تدرك الأشياء تبعا لأهميتها العملية في حياتنا على حين الثانية تضع نفسها داخل الموضوع عن طريق ضرب من التعاطف، وعلى نحو يسهل على الفنان بوساطة جهده الحدسي من إن يزيح ذلك الحاجز الذي يقيمه المكان بينه وبين نموذجه ،وعلى وفق ذلك يضع برجسون إلى جانب الإدراك الحسي الخارجي حدسا جماليا باطنيا يستطيع الفنان عن طريقه النفاذ إلى الفردي الأصيل [2].

وظهر ان الوجود لدى برجسون منقسم إلى مادي وروحي وهناك فرق بين عالم المادة ومجاله المكان وعالم الروح ومجاله الزمان وعلى هذا فان الأجسام- بحسب تعبير برجسون- ليست مادية خالصة وليست روحية خالصة ،وإنما هي وجود وسط ينزاح بعضه مع بعض فيذكر برجسون:"عبثا يظل الموضوع على ما هو عليه ، وعبثا انظر إليه من الوجهة نفسها ومن زاوية بعينها وفي اليوم ذاته ، فان الصورة التي احصل عليها لابد إن تختلف عن تلك التي كنت حاصلا عليها للتو،لا لشي إلا لأنها تقادمت بمرور لحظة ..إذا أردنا أن نكشف عن الزمان الحقيقي أي عن الديمومة التي نحس بها ونحياها،يجب ان ننعزل عن العالم الخارجي ونتجه نحو العالم الداخلي ، ونشاهد حالاتنا الباطنية في تقادمها وامتزاجها وتقدمها المستمر ، وعندئذ نشعر بتدفق الزمان الحقيقي

([1])برجسون ،هنري0التطور المبدع،تر:جميل صليبا،ط1،اللجنة اللبنانية لنشر الروائع، بيروت،1981ص15.

([2])إبراهيم،زكريا:فلسفة الفن في الفكر المعاصر،مصدر سابق،ص23.

حيث يجتمع الماضي والحاضر دفعة واحدة ويندفع مجددا بفعل الانزياحات والتغيرات المستمرة مرور الشعور بالحالة نفسها مرتين فالظروف وان تكن نحو المستقبل"[1] ، أي ان الماضي في رأي برجسون مستمر البقاء في الحاضر أي ليس ممكنا بفعل الانزياحات والتغيرات المستمرة مرور الشعور بالحالة نفسها مرتين، فالظروف وان تكن واحدة "لاتؤثر في الشخص ذاته لأنها تتناوله في لحظة جديدة من تاريخه ، وهكذا فان شخصيتنا التي تبني في كل آن بما تدخره من التجارب لاتكف عن التغير، وهي كلما تغيرت منعت الحالة النفسية من التكرار في الأعماق وان ظلت وهي على السطح مساوية لنفسها"[2] ، وهذه الأفكار كان لها تأثيرها في مجال الفن والانزياحات المتسارعة في الحياة والتي تقترب كثيرا من الانزياحات الجارية في الطبقات الجيولوجية على سطح الأرض وتغايرها من وقت لآخر وكيفية نقل ذلك التسارع إلى السطح الفني أو المقطع الشعري وفقا لتيار الديمومة الذي يسود الكل.

وبرجسون مثل شوبنهاور وصلت الإزاحات لديه عند حدود التأمل فيما يتعلق بالحالة الشعورية التي يجب إن يكون عليها الإنسان إزاء إدراك الواقع إدراكا لاجزئيا، "فالإدراك الجزئي لايرينا الأشياء على حقيقتها المطلقة ذلك إن الإدراك العادي يقدم لنا تصورات جاهزة عن الواقع ونحن متى ما أزحنا هذه التصورات أتحنا لأنفسنا رؤية الواقع المباشر ذلك ان رغبتنا الدنيوية تشوه مداركنا الحسية"[3].

ورؤية الواقع مباشرة تكون عن طريق الحدس وهو نوع من المشاعر الحيوية التي من الصعب وصفها في إطار وزمان محدد لأنه شعور متعالي طليق يحمل طاقة مشعة داخله، وهو الذي يجعل من نتاجات الفكر وأعمال الفن الإبداعية تكتسب هذه المهابة في التاريخ كأعمال النحت السومري وإعمال البارثنون والموناليزا وأعمال بيكاسو

([1]) الشاروني :حبيب:بين برجسون وسارتر،دار المعارف،مكتبة الدراسات الفلسفية، مصر،1963،ص28.

([2]) برجسون،هنري :التطور المبدع، المصدر السابق نفسه،ص11.

([3]) برجسون،هنري: الفكر والواقع المتحرك،تر:سامي الدروبي،مطبعة الإنشاء،دمشق،د.ت،ص121.

وغيرها ،هي أعمال لاتربطنا صلة عقلية او مكانية لكن جذر العلاقة يرجع الى الحدس الذي تركته مخيلة هؤلاء المبدعين وبالتالي جعلت هذه الآثار موضع دهشة على الدوام، ثم ان الحدس لايتعامل مع الأشياء في إطار المصلحة- كما يفعل العقل - وانتهى برجسون في معرفة الأشياء الى محورين:"الأول معرفة تنتهي بالإنسان الى المعرفة الظاهرة دون معرفة جوهره وفي هذه الحالة يحتاج الإنسان إلى لغة الرمز كي يستطيع تذليل عملية الفهم وهي إدراكية في المقام الأول، والمحور الثاني معرفة تنقل الذات المدركة وتزيحها الى جوهر الأشياء وفي هذه الحالة لايحتاج الى رموز لفهم هذه الظاهرة لان فهمها لحظي ومباشر وحر معرفة حدسية اشراقية"[1] ومن هنا يكون الفن توكيدا لرؤيا أكثر مباشرة للحقيقة،لكن نقاء الإدراك الحسي هذا يتضمن قطيعة بين الإنسان والتقاليد المعروفة ذات الغائية ، ويتضمن انعداما للهدفية او للمصلحة المتأصلة التي وجدت لنفسها مكانا للحواس وفي الضمير [2]، بل إن الفن ينزاح إلى رؤيا تقوم على واقعة ميتافيزيقية تستند إلى عيان حدسي يرى في الواقع نفسه ديناميكية حسية أصيلة متجددة منزاحة على الدوام [3]، أي إن الفن بانزياحاته المتوالدة إدراك شعوري مباشر يتيح لصاحبه رؤية الديمومة او رؤية باطن الحياة وسبر أغوارها المادية لتصوير الحقيقة الخفية .

وقد أشار برجسون إلى ماجاء به (شوبنهاور) من أن (الفنان يعيرنا عينه لنرى بها الأشياء) وهذا يعني ان عيوننا عاجزة عن تلقي الأشياء فيأتي الفنان ليسهل الأمر وينقل تصوراته ليوفر على المتلقي لحظة إعجاب ، وبدون هذه(العين)- عين الفنان/ حدسه- لايمكن ان نتمتع بالجمال على الإطلاق ، "إن نزعة برجسون الحدسية جعلته يعد الفن بمثابة (عين ميتافيزيقية) فاحصة، وان الفن يسمح بإزاحة النقاب عن الحقيقة التي تكمن خلف ضرورات الحياة العملية فالفن يمكننا من الامتداد بملكات الإدراك

---

(1) مطر،أميرة حلمي:في فلسفة الجمال من أفلاطون الى سارتر،مصدر سابق،ص230.

(2) برتيمللي،جان: بحث في علم الجمال، مؤسسة فرانلكين للطباعة والنشر،القاهرة ، نيويورك، د.ت،ص56.

(3) إبراهيم،زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر،مصدر سابق،ص31.

الحسي الى ابعد مدى وإزاحتها من اجل رؤية ما نحن في العادة عاجزون عن رؤيته [1].

"كذلك شوبنهاور كان يعلق على الفكرة القائلة ان الذوق الفني هو عملية (انتقال من الإرادة الى المشاهدة ومن الرغبة إلى التأمل" [2] ، أي بانزياحها وابتعادها من الواقع إلى اللاواقع لأن الواقع الحدسي - بحسب برجسون- ليس واقعا عاديا وإنما هو واقع مفترض منزاح جديد محمول على طاقة الحدس ،ببساطة هو حدس يقترب من الوهم ، ويتماهى مع المقولة الجمالية وهذا الوهم (يختلف عن الوهم السفسطائي سابقا) سواء أكان مقطوعة موسيقية او شعرية أو لوحة فنية ،إنما يتمتع بديمومة ومعرفة أشراقية تسكن هذه النماذج.

والمعرفة الاشراقية هذه تأتي مرة واحدة يصعب تكرارها ، وهي أشبه بلحظات الفن الانطباعي هذا الفن الذي سعى إلى إيجاد وخلق حقائق أكثر جريانا مع مفهوم الديمومة والواقع المتحرك، أذن الفنانون الانطباعيون ليسوا رسامي طبيعة إنما لوحاتهم تنزاح الى لحظات اشراقية وهذا يفسر رسمهم للوحات صغيرة كي تبقى منداحة مع مقولتي الزمان والمكان غير المنفصلين، فتكون مشاهدهم نابضة بالحراك الحدسي ،وكذلك بالذهاب إلى أعمال التجريديين مثلا والسرياليين يقرب لنا شيئا من الحدس " فالحدس يوصل الى الجمال والفنان لديه تصور واضح عن الجمال كونه يتشكل إثناء صناعة العمل الفني" [3] .

ان الفنان عندما يبصر الموضوعات لايرى فيها حقيقة جاهزة للتجسد بل يرى فيها موضوعا للبحث فلا يلبث أن يخضعه لجدله الخاص الذي يقوم على دراسة أوجه التشابه والتباين وبالتالي يختلف الموضوع الجمالي عن الموضوع الحدسي باعتباره واقعة كيفية، يحمل شحنات عاطفية وجدانية خاصة تنطوي على تعبير معين، فأعمال(

([1]) المصدر السابق نفسه،ص16.

([2]) إبراهيم،زكريا: مشكلة الفن،مكتبة مصر،دار مصر للطباعة،القاهرة،1976،ص196.

([3]) المبارك،عدنان:مفهوم الجمال عند برجسون،مجلة:افاق عربية، العدد(5) ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،1989 ،ص96.

موندريان) مثلا تتمتع بطاقة حدسية هائلة تلك الطاقة التي انزاحت بنوع من الفن يستند الى الهندسة ،والهندسة كما نعلم علم وفن يتحدث بالكليات وليس الجزئيات ، وهكذا يتمغنط الفن مع الهندسة فيمنح العمل الفني حضورا أزليا ،وهو يتلاءم مع الطروحات المثالية التي يدين لها الولاء (موندريان وماليفتش) فيما اسماه بالثيوصوفية فأنتجا فنا يتسم بالإنزياحات مابين الحضور والغياب بحيث نرى الجمال ولا نراه في الوقت نفسه" وحتى الفنان لايمكنه أن يتنبأ بما سيكون عليه الخلق الفني كل لحظة إلا عند المرور بها فعليا ،فمن المستحيل على الشعور أن يمر بنفس الحالة مرتين فان كل لحظة شي جديد منزاح عن السابق يضاف إلى ما قبله فالديمومة لاتقبل التكرار،أنها ابتكار مستمر متجدد وهي إبداع دائم"[1].

لذلك يميز برجسون بين الفنان العادي والفنان المبدع ، فالفنان العادي يدرك الظواهر في مكانها وزمانها ويبقى يدور في إطار الواقع المادي أما المبدع فهو يستبطن الظواهر خارج الزمان والمكان لذلك تبقى خالدة مستندا إلى الواقع المجازي المتحرك،ومن هنا يرى برجسون :إن الجمال هو مجموعة خواص ندركها في الشي مثل الشكل واللون وغيرها وعلاقتها مع بعضها والتي ندركها بالحدس والوجدان وهي ضرب من الانسجام فيما بينها والتي لانفطن إليها بالإدراك الحسي العادي ...إما الذين هم اقل التحاما بالحياة الحسية فينظرون الى الشي لا لأنفسهم ويدركون لا لغاية إلا غاية المتعة الجمالية وحدها"[2] .

على الرغم من ان كروتشه ثار على كل النظريات التقليدية التي توحد بين الفن وبين (اللذة)• الحسية والمنفعة ، ولا يوافق على القول بان اللذة هي جوهر

---

(1) الشاروني ،حبيب: بين برجسون وسارتر،مصدر سابق،ص28.

(2) إبراهيم،زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر،مصدر سابق،ص19.

• اللذة :عمل عليها(ابيقورEpicurus) سابقا فلديه (ان غاية الحياة اللذة) وهو يقول: (إن السعي لغاية بعينها طول الحياة يعود بحرية أوسع من حرية مجاراة الأهواء على ما يتفق إذن فما

الاهتمام الجمالي ، فأصحاب مبدأ اللذة يرون ان الفن يشبع حاجات حسية وعقلية وأخلاقية ، لكن كروتشه يرى ان هذا المذهب يفترض وجود ضرب من التطابق بين(الاهتمام الجمالي) و(الإحساس بالملائم) ...وان اللذة في الواقع ظاهرة مشتركة يتقاسمها مع النشاط الفني غيره من ضروب النشاط الروحي ،وهذا هو السبب في ان كروتشه يرفض تعريف الفن بالرجوع إلى مفهوم اللذة [1].

وعلى خلاف كروتشه الذي أنكر اللذة تماما جاء (جورج سانتيانا1863-1952) ومن خلال كتبه (الإحساس بالجمال) و (العقل في الفن) ليقرب لنا صورة الفن والجمال ،على ان الجمال لديه شعور ملذ متجسد في موضوع ،أي ان اللذة لديه تكتسب بعدا موضوعيا ،وهكذا تكون اللذة او المتعة معيارا لتقويم العمل الفني، " والجمال وسيلة من وسائل السعادة المتحققة في نوع من اللذة التي تختلف وتتمايز عن اللذات الحسية الجسدية ...فاللذة الجمالية تسمو على ذواتنا على العكس من اللذات الأخرى التي تشبع حواسنا وغرائزنا ، فالمصور لاينظر إلى الينبوع كانسان ظامئ ولا ينظر إلى المرأة الجميلة نظرة حيوانية ذلك لان اللذة الجمالية بعيدة عن الأهواء الشخصية" [2]، وبالتالي يحدث انزياح في آليات التقدير الجمالي للعمل الفني بعد ان حكمته اللذة،لذلك فالجمال ليس إدراك لحقيقة واقعة أو لعلاقة وإنما هوانفعال فلا يكون الموضوع جميلا إذا لم يولد اللذة في نفس احد" [3].

=يجب طلبه هو اكبر مجموع ممكن من اللذات مدى الحياة) ينظر:(كرم،يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة،دار القلم،بيروت،د.ت،ص219.)

(1) عباس،راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن- دراسة في القيم الجالية والفنية،دار الطليعة ،بيروت،1968،ص236.

(2) الصباغ،رمضان: الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، مصدر سابق،ص152.

(3) سانتيانا،جورج: الإحساس بالجمال، تر:محمد مصطفى بدوي،مشروع النشر المشترك،مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر،القاهرة-نيويورك،د.ت،ص70.

إما الإزاحة الأخرى التي حققها خلافا لكروتشه الذي كان ذا نزعة مثالية (رومانسية) فان سانتيانا ذو نزعة واقعية واضحة،ومن تحليلاته الفلسفية التشريحية لبنية الجمال يوحي بأنه فيلسوف بنائي، فهو يتحدث من داخل البنية وليس من خارجها ،فإذا كان كروتشه لايقيم اعتبارا للفن باعتباره صورة غير منسوخة عن الفكرة ،فان الأصالة عند سانتيانا تأخذ بعدا منزاحا عن ذلك ،على إن الجميل لديه ليس شيئا متعاليا ،أي انه أزاح الجميل عن عالم المثل ليصل به إلى الواقع وفي ميدان الحياة، وعليه فعناصر الجمال ينبغي إن تكتسب من الجوانب الواقعية .

ويعود سانتيانا في بحثه الفلسفي إلى الطبيعة ويرى ان الطبيعة تفسر نفسها بنفسها فهي الحقيقة كلها ، ليس ورائها شي وليس فوقها شي فكل شي في جوف الطبيعة ذاتها واعتبر ان الطبيعة مزيج من الروح والمادة بحكم احتوائها على ما اسماه بـ(الممكنات) باعتبار ان هذه الأخيرة جواهر غير متحققة بالفعل فالطبيعة والعالم العقلي الممثل بالإنسان يعد جزءا من عالم الممكنات الذي بحدوثه يكون واقعا ملموسا انتقل من القوة إلى التحقق بالفعل ، والعقل الإنساني له القدرة عل إدراك تلك الجواهر الكامنة في عالم الممكنات ويستطيع ان يصيرها ويزيحها إلى وجود فعلي بالمادة أي ان الفن لديه عملية انزياح من مرحلة المادة إلى الصورة من مرحلة الصلابة الى مرحلة المرونة والمرحلة الأخيرة هي التي يكيف فيها الفنان عواطفه وأحاسيسه بحيث تصبح بنية جمالية ويصبح العمل الفني عندها نوعا من الممارسة للحرية من عبودية المادة والانتقال الى بنية جمالية تتناسب مع تطلعاته .

ان لكل مدرك جمالي نمط خاص ولكن ليس النمط الجمالي هو الذي يخلق اللذة بل هو الطابع المكتسب للمدرك المثار في الإدراك الباطن ،فالذي يقرر إعجابنا الجمالي هو اتفاق النمط او المدرك مع سياقه المثالي في أذهاننا ، فذكر:" إن جمال الشكل هو اللذة التي تولدها عملية البعث هذه فكأنما عزفت جملة موسيقية في الذهن يقظتها عملية الإدراك الباطني وانسجام المؤثر الحاضر مع شكل هذه الجملة الموسيقية في اتجاه اللذة هما معيار الجمال الشكلي لهذا الشي ، وذلك لان أمثال هذه الجمل الذهنية لها انطباع معين ،فإذا ما تأثر هذا الإيقاع بالشي الماثل أمام الحس فانه يزداد غنى ودقة أو

يصيبه الفساد والنشاز، ويكون الشي جميلا أو قبيحا تبعا لما يكون بين الحالة الداخلية والمؤثر الخارجي من تضاد أو مؤازرة[1].

ويوغل عميقا في فهم طبيعة الجمال من خلال التأكيد على الشكل ،أي انه فيلسوف شكلي مثل (كانت) ، والشكل هو مجموعة عناصر مستوفية لشروط الموضوع ويجعل التناظر أمرا أساسيا لأنه يعتقد انه تحدث عملية تنظيم للعناصر المنزاحة وهذه العملية هي التي توازن الضغوط على العين والانزياح من المركز إلى الأجزاء ،وهذا التناظر ينتقل إلى الإيقاع وهو طرف أساس في تصعيد الإعجاب داخل العمل الفني ، وبالتالي يقود الإيقاع إلى الوحدة في الكثرة ، وهكذا تتكامل الرؤية الفنية للأعمال من خلال العناصر الأساس السابق ذكرها ، لينتقل من البنية السابقة إلى بنية جمالية متكاملة مثلا الطبيعة الأولى للموجودات المادية التي يستخدمها الفنان في أعمال (الكولاج) والتي تنزاح من عالمها السابق الى بنية جمالية من خلال علاقتها مع غيرها من العناصر الأخرى.

بالنسبة للفلسفة الوجودية فقد نمت أفكارها من التأزم العميق الذي عاشه الإنسان بكل وجدانه ، والذي كان مخيرا بين الحياة العدمية وبين حياة الثورة والتمرد والانغلاق ، نظرا لوجود عالم مهموم عالم لامخرج له مما هو فيه ،عالم منغلق لكن الوجودية ولدت من الثورة على هذا الانغلاق ومن توكيد قدرة الإنسان التي لا تقهر على مقاومة العدم وإعطائه معنى وتجاوزه ،وسرعان ما انعكس ذلك على الأدب والفن ونقده وظهرت تيارات اللاوعي واللامعقول لذلك هيأت الوجودية مجموعة حلول للفرد ومعاناته .

وقبل الخوض في غمار الفلسفة الوجودية لابد من العودة مفهوم العدمية• للفيلسوف (نيتشه)، إن مفهوم العدمية يمتد ابعد من نيتشه ، إلا إننا سنتوقف عند

---

(1) سانتيانا،جورج: الاحساس بالجمال، مصدر سابق،ص138 .

• مفهوم العدمية: يحدد القديس(توما الاكويني)العدم بأنه(سلب محض) ويقرر(دنوس أسكوت) إن كل المخلوقات تتجه إلى العدم لأنها عن العدم نشأت،و(تومازو كميانلا) يقرر ان المتناهي هو مزيج من الوجود والعدم،وجاء(هيجل) فوضع العدم في قلب الوجود وجعله محرك

(شوبنهاور) الذي أمد المعطى النيتشوي بسيل متدفق من الأفكار والمعطيات التي كانت سندا وركنا بنى عليه نيتشه فلسفته العدمية ، فمن خلال افكار شوبنهاور سعى نيتشه الى تغيير مسار العقلانية الأوربية بفتح المجال المباح في كل شي وتحطيم المقدس ، وجاء بمجموعة معطيات مترابطة مع بعضها بعضا في فكره الملحد منها:موت الإله والإنسان الخارق والعود الأبدي وإرادة القوة ،وفي المعطى الأخير هو على خلاف مع شوبنهاور الذي أكد على مفهوم الإرادة التي هي كل شي ولاشي خارجها بل هي القوة المحركة للحياة وهي الشر المتأصل ولاتخرج عن كونها عالم الألم ،لذا يرى نيتشه :"إن البشرية مصابة بمرض عجز الإرادة الحرة وهذا العجز سببه عدم الاتصاف بصفات الإله ، والمطلوب الخروج حسب رأي نيتشه من ذلك العجز بإرادة قوية وتفتيت الوهم الميتافيزيقي"[1]، والواقع ان نيتشه لايقوم بمجرد عملية نقد للفلسفة المتمثلة بشكل أساس بالميتافيزيقيا فمثل هذا النقد لن يكون سوى كتابة ميتافيزيقية جديدة ، ما يحاوله نيتشه هنا هو عملية إزاحة القناع عن وجه الخطاب الفلسفي والعلمي ، وحيث يزاح القناع يكتشف ان الاستعارة تلعب دورا أساسيا في كل الخطاب الفلسفي وخاصة مشكلة الكينونة والوجود ...ونرى ان النسق الفلسفية المختلفة والمتصارعة والتي تدعي بأنها نسق قائمة على الحجج المنطقية ليست في الواقع سوى عمليات متنوعة من

=الديالكتيك اذ بواسطته تتم حركة الديالكتيك من الموضوع(وجود) الى نقيض الموضوع(عدمه) لتأليف مركب الموضوع الذي هو مزيج من الوجود واللاوجود...كما أشار (هيدجر)إن العدم ينتسب الى الوجود نفسه الى الوجود الحق كأنه جزء من كيانه ومن تصميمه بل هو شرط لتحقيق الوجود او انكشافه....وان الفعل يقتضي اختيار وجه واحد من أوجه الممكن وإزاحة سائر الممكنات فهذا التحديد الناشيء عن ضرورة الاختيار من اجل الفعل هو أيضا يحمل معنى العدم ، فكل ثورة وكل تمرد وانكار وتحريم يحمل معنى العدم ولهذا فان العدم ينفذ الى كل الوجود فليس القلق هو الذي يوجد العدم ان صح التعبير بل هو فقط ينبه الإنسان الى وجوده.ينظر:(بدوي، عبد الرحمن: دراسات في الفلسفة الوجودية ،ط3، بيروت، 1973، ص87.)

(1) لوكاتش،جورج: تحطيم العقل،ج2،ت:الياس مرقص،دار الحقيقة،بيروت،1981،ص129.

الاستعارات ، متراكمة مستمدة من المؤسسات القائمة وذلك من اجل تبرير وجود هذه المؤسسات[1].

لكن على الرغم من ان نيتشه قد استقل عن شوبنهاور الى الحد الذي يمكن وصف فلسفته بأنها رد فعل على فلسفة شوبنهاور فقد احل نيتشه (إرادة القوة) محل روح الاستسلام والخلاص عند شوبنهاور ،فمع ذلك بقيت فكرة الإرادة ذاتها تحتل مركز الصدارة في فلسفة نيتشه أي تعد استمرار لنزعة شوبنهاور الإرادية ولو في اتجاه معاكس ، بالرغم من نظريات (السوبرمان) الحماسية فان قول نيتشه المأثور:الحياة والموت شي واحد،يذكرنا بقول شوبنهاور ماكان يجب ان تكون[2] ، أي فلسفته قائمة على الهدم والبناء اي انزياح مجموعة افكار وولادة أفكار أخرى ثم الجنوح نحو المطلق لاستمداد القوة والتغلب على الضعف الفطري،أي ان نيتشه هنا ومن خلال توالد الأفكار المستمر أكلأن هناك صيرورة مستمرة ولن تنتهي في زمان ،تعود باستمرار بالأشكال والصور السابقة دون ان يكون هناك أسوأ او افصل ،العودة الدائمة وبراءة الصيرورة وجهان لحقيقة واحدة ، حقيقة للحياة والوجود كما هو لامعنى له ولا هدف ولكنه يعود باستمرار دون ان يبلغ العدم[3].

وقد عبر سارتر عن الفكرة الجوهرية في هذا الشأن بقوله :كان لابد ان يشعر بوجود أزمة في الإيمان وأزمة في ميدان العلم لكي يضع الإنسان يده على تلك الحرية الخلاقة التي كان (ديكارت) قد أودعها بين يدي (الله) وحده من اجل ان يطمئن الناس أخيرا الى تلك الحقيقة التي تعد الأساس الرئيس في كل نزعة إنسانية وهي:ان الإنسان هو الوجود الذي يتوقف وجود العالم على ظهوره.

أي في تأكيدها وبفعل الإزاحات المستمرة على المعرفة النسبية للأشياء لذلك عملت على مجال الوعي ورسمت هدفها البعيد في رفع درجة الوعي البشري عن طريق عنصرين مهمين (الحرية- الاختيار) وجاء مفهومها للسعادة لتحقيق هذا الهدف

([1]) زيناتي،جورج :رحلات داخل الفلسفة الغربية،مصدر سابق،ص113.

([2]) توفيق ،محمد سعيد :ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور،مصدر سابق،ص291-292.

([3]) زيناتي،جورج، نفس المصدر السابق،ص116.

وباتساع القاعدة الفلسفية للوجودية استطاعت تقديم حلول عجزت عن تقديمها الماركسية ولاسيما على صعيد الحرية والاختيار وبعد ان قدمت الماركسية مفهوما موضوعيا للمصير عن طريق إسباغ الوجود على الحقيقة الخارجية المحيطة بالإنسان في حين قدمت الوجودية المفهوم الموضوعي للمصير عن طريق إسباغ الوجود على الذاتية الكائنة في وعي الفرد حيث عدت الإنسان حقيقة ناقصة ومفتوحة هو من حيث جوهره (ذاته) مرتبط أوثق ارتباط بالعالم وفي الأخص البشر الآخرون فهو غير منغلق على نفسه "حيث آمنت الوجودية بالفرد وفاعليته دون المجموعة وهو مااختلفت به عن الماركسية ، فقد آمنت ان الوعي ينبثق من داخل الذات ،في حين تقول الماركسية بانبثاق الوعي نتيجة التلاحم بين الذات والظروف الخارجية ،فالتجربة لدى سارتر تبدأ بالفرد ثم تنزاح إلى المجموع ومن الوعي الفردي إلى الوعي الجماعي الكلي، لكي تصنع التاريخ لا العكس كما تقول الماركسية "[1].

لقد مثل الوجودية اتجاهان رئيسيان هما :الوجودية المقيدة(المؤمنة) ويمثلها كل من (كيركجارد وكارل ياسبرز ومارسيل) اذ يرى أصحاب هذا الاتجاه ان الوجود هو الله الذي يسكننا انه-الوجود- متجسد وله معنى وان حولنا هالة من الغائية نشارك فيها ونفضلها.

اما الاتجاه الثاني فهو الوجودية الحرة(الملحدة) ويمثلها كل من (هيدجر وكامو وسارتر) اذ ترى ان الوجود مأساة جاثمة لامعنى لها وهي ترى في(الغير) مصدر عذاب الذات فتقول (ان الجحيم هو الغير) على حد تعبير سارتر وان الوجود لايفتح على نفسه او على العدم وكلاهما سواء، وهذا الاتجاه كان حرا من كل المعتقدات الموروثة [2] الا ان الوجودية باتجاهيها تقول بان (الوجود يسبق الماهية) [3] ، وفكرة

(1) لوكاتش، جورج: تحطيم العقل ومصدر سابق،ص199.

(2) ماكوري ،جون :الوجودية ،تر:أمام عبد الفتاح ،مر: فؤاد كامل،سلسلة عالم المعرفة، ع 58،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ص21-24.

(3) سارتر،جان بول: الوجودية- مذهب انساني، منشورات مكتبة الحياة،بيروت،د.ت،ص41.

منح الحرية تعني "انه لم يبق في الإنسان شي يعين سلوكه ويجد حريته بل كان حرا كل الحرية ،يعمل ما يشاء ولايتقيد بأي شي"[1] ، لان الذات الإنسانية أزاحت ما من شانه إن يقيدها وهي تستمد قوامها من نفسها ولا تخضع لأي تقويم من خارجها وتثبت وجودها عن طريق الفعل والعمل، ولذلك يكون الفعل هو ظاهر الوجود وناتجا عنه مابين الفعل والوجود تحول وبناء،أي توالي الإزاحات الثابتة والمتغيرة ، فالفعل مقدرة على تغير من الذات الى خارجها وهنا تتكون رؤية جديدة بين الذات الداركة والفعل المنجز[2] .

وهذا ما يتضح في التمرد الذي يظهره(ألبير كامو) في شخصيات مسرحياته (حينما ينظر الإنسان/ الفنان الى العالم/الفوضى فانه لايملك سوى التمرد على ما فيه من عبث ولا معقولية ، ومن ثم يجد نفسه مدفوعا نحو العمل على تشكيل العالم او إعادة صياغته بمقتضى ما لديه من حرية إبداعية[3]، وتمرده هنا لإزاحة الواقع الغفل وإحالته الى الشكل الفني المنظم ، لذلك وجوديته فاعلة قائمة على العمل والفعل والقدرة على تغيير الواقع نحو الأصلح "من هنا كان لزاما على الفنان أن يعمل على تشكيل الحياة بصورة لاتتوافر في الواقع ولابد ان يجد الفنان نفسه مضطرا إلى تصحيح الواقع حتى يجعل منه شكلا مستقلا يصلح لان يكون عملا فنيا"[4] وبحسب سارتر"الإنسان يعمل كي يصنع نفسه...ويصنع نفسه كي يوجد..فان يفعل هو ان يغير وجهة العالم وان يملك الوسائل لغاية ما...وينتهي ان يحدث نتيجة منتظرة لكن ليس هذا بعد ما يهمنا بل يجدر بنا ان نلاحظ اولا ان الفعل هو من حيث المبدأ ذو قصد"[5] .

([1]) كرم،يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة،مصدر سابق،ص457.

([2]) عبد حيدر،نجم: علم الجمال افاقه تطوره،دار الكتب للطباعة والنشر،ط2،بغداد،2000،ص126.

([3]) مطر ،اميرة حلمي :فلسفة الجمال نشاتها تطورها،مصدر سابق،ص187.

([4]) ابراهيم،زكريا :فلسفة الفن في الفكر المعاصر،مصدر سابق،ص227.

([5]) سارتر،جان بول:الوجود والعدم، تر:عبد الرحمن بدوي، دارالاداب ،بيروت،د.ت،ص439.

ان نظرية سارتر في موضوعة الجمال لاتكاد تنفصل عن نظريته العامة في الخيال(Image) بوصفه تلك الحرية التي تمتلك القدرة على ازاحة العالم او وضعه في ان واحد ، ففي المذاهب الفلسفية السابقة كان الوعي مقترنا بالحس والعقل واتخذ طابعا تخيليا بإمكانه تجاوز الواقع العياني وفرض دعائمه الخاصة على صميم بناء العالم الخارجي على وفق حرية مستمدة من الخيال ، ومن هنا يتحول الوعي الحسي والعقلي وينزاح الى خيال مجرد ، بمعنى ان الحقائق يظهرها وعينا ،وأحالها إلى حقائق متخيلة أكثر اتصالا بجوهر الأشياء الأمر الذي ينسحب الى الموضوع الجمالي الذي ينزاح هو الآخر من موضوع فيزيائي مبني على اقتراحات الحس والعقل الى موضوع خيالي تصوري قوامه التخيل الحر[1] وينبه سارتر على انه ليس كل حلم يقظة هو صورة إبداعية جمالية بل هو يشترط تجلي الموضوع الجمالي أي ان تكون في حضرته وتحتك به مباشرة كحيز موضوعي كي يكون الجمال حاضرا فحينما يكن المرء وجها وجه امام السيمفونية السابعة وكأنه في (حضرتها) شخصيا ... ولكن هذه السيمفونية في صميم شخصيتها هي(شي):حقيقة عينية قادرة على مقاومتنا متمتعة بضرب من الاستمرار في الزمان ،كما ان الموضوع الجمالي خارج عن نطاق الواقع وتبعا لذلك فهو(لاواقعي)من جهة ولكنه مع ذلك (شي) من جهة أخرى ويرد(سارتر)على ذلك التعارض بين(اللاواقعية والشيئية):أننا عندما نتحدث عن شيئية العمل الفني فإننا نفكر في ذلك العنصر الواقعي الماثل في صميم الموضوع الجمالي كالأصباغ اللامعة في اللوحة والأنغام الصادرة من الموسيقى في حين عندما نتحدث عن لاواقعية العمل الفني فأننا نتجه بإبصارنا الى ذلك العنصر المتعالي المفارق ...فهناك ضرب من الازدواج في كل عمل فني فهو يضع نفسه (كشيء) بين أيدينا ويزيغ منا كمعنى من جهة أخرى ..لذا يوحد سارتر بينهما فيجعل المعنى متضمنا في ذلك الشي الواقعي الذي يتجه إليه الوعي ...فالشيء الذي صنعه الفنان إنما هو مجرد وسيلة تتيح للخيال فرصة الظهور بحيث ان الإدراك الحسي نفسه ليبدو في خاتمة المطاف مجرد مناسبة للتخيل[2].

---

(1) كرم ،يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة ،مصدر سابق،ص456.

(2) ابراهيم ،زكريا :فلسفة الفن في الفكر المعاصر،مصدر سابق،234.

وهنا يشيد بدور المتلقي ودوره في المشاركة بمخيلته في سبيل العمل على تذوق هذا التمثال او تلك اللوحة وبالتالي يتجلى الانزياح من مادية العمل او شييئيته والانتقال الى مرتبة الخيال لكن يضاف الى ذلك الخيال (الوعي) " ومن هنا كان الجمال نوعا من الوعي الذي يستثير الخيال بفعل تحليل مفردات الواقع نحو بناء خيالي ..لتحقيق واقع وجودي تتألف به الحرية ورغم ان القلق متأصل في الذات الوجودية إلا انه يحتاج إلى مستوى من الوعي لكي يستحضر الى الذات ، والذات الوجودية هي الأكثر قلقا ونفورا وبفعل الخيال يتحقق العدم في الذات وهو نوع من الإحساس بالجمال "[1].

وبشكل هام فان الفلسفة الجمالية في الخمسينيات من القرن العشرين اتخذت اتجاها جديدا بعد ان وجهت من قبل الفكر الوجودي إذ أصبحت المسالة الرئيسية هي التي تبحث في ظواهر الوجود كما تبدو في الذات الإنسانية التي هي موضوع وذات في إن واحد .

(1)عبد حيدر،نجم:علم الجمال آفاقه تطوره ،مصدر سابق،ص128.

الفصل الثاني
الانزياح في الأدب

- توطئة
- الانزياح في اللغة
- الشعرية والانزياح
- الأسلوبية والانزياح
- الانزياح في الشعر
- الانزياح في الحركات الشعرية الغربية
- أنواع الانزياح وأنماطه ومستوياته
- الانزياح والتلقي

توطئة

يعد الانزياح (L'ecart) من المصطلحات الشائعة في الدراسة الأسلوبية المعاصرة في العالم الغربي وعلما قائما بذاته متوافرا على نظرية متجانسة ومتماسكة لكونها تستند إلى اللسانيات الأدبية على اختلاف تياراتها المتباينة طورا والمتشاكلة أطواراً أخرى، لكن الانزياح قبل أن يكون ظاهرة أسلوبية، فهو في مفهومه الشامل مظهر عام أو ظاهرة كونية يشمل الكون والإنسان معاً، فنحن الآن في زمن الكشوفات العلمية أو زمن الانزياحات .

راح (ساغان) يتحدث عن الطريق الذي قاد إلى اكتشاف الانفجار العظيم فقال: إن اكتشاف الانفجار العظيم وتراجع المجرات جاء من ظاهرة عامة في الطبيعة تعرف بـ(ظاهرة دوبلرDoppler effect) وهي تشير إلى أن كل المجرات يبتعد بعضهاعن بعض ، لكن المجرة كلما زاد بعدها ازدادت سرعة ابتعادها وازدادت أطيافها احمرارا[1] وظاهرة دوبلر في النظرية النسبية تنص على أن المراقب يلاحظ انزياحا في ترددات الأمواج الكهرومغناطيسية نتيجة لحركة الأمواج بالنسبة للمراقب ويكون اتجاه الانزياح معتمداً على العلاقة بين اتجاه انتشار الأمواج الكهرومغناطيسية والمراقب ، فأما أن يكون مبتعداً أو مقترباً منها، ويعتمد مقدار الانزياح على السرعة فكلما كانت السرعة كبيرة كلما كان الانزياح اكبر.

وهذا هو شأن الحياة أيضاً فهي في تطور متلاحق ، تطور لا يمكن لحاقه أو تحديده، لذلك كان حتما على العلم ،إذ هو يلاحق الحياة فيعجز عن لحاقها ،"أن يجمدها في نماذج مجردة ويفتتها إلى معطيات متفرقة وبذلك يزيفها وهي في جوهرها شيء متحرك متغير"[2] وبما أن الإنسان هو جوهر هذه الحياة وهو ذو نفس متفردة متغيرة فهي أشبه بهذا الكون الذي يتسع ويتغير وتنزاح أشكاله في كل لحظة وآن ،

---

(1) ساغان،كارل: الكون،تر:نافع أيوب، سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت،1993،ص230.

(2) ويمزات،ويليام وبروكس كلينث: النقد الأدبي – تاريخ موجز،تر:محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق1973،ص29-30.

ولعل برجسون لامس هذه الحالة فبرأيه أن الحالة النفسية إذا توقفت عن التغير توقفت ديمومتها عن الجريان ،وهي كلما تقدمت عن طريق الزمان تضخمت بالديمومة التي تجمعها تضخما متصلاً ...والحق أن المرء يتغير دون انقطاع، وان الحالة النفسية ليست سوى تغير" [1]

وفعل الديومة ذاك يمتد ليتجاوز الكون والحالة النفسية والتغيرات الحاصلة فيها ليشمل التاريخ، والتاريخ غالبا ما اظهر بفعل الانزياحات المستمرة انه لم يسر بالخط نفسه أو بالنهج ذاته- على حد تعبير فوكو- لكون الحركة الإنسانية مثلما تشهد التقدم تشهد توقفات عديدة وعمليات تراجع ، فالحروب وكل أشكال الصراعات الأخرى ليست عاملا في التقدم الحضاري، والظلم بكل أشكاله هو عامل تعطيل حضاري ، في إعاقة التطور الإنساني.

لذلك نجد الإنسان الأوربي عند نيتشه نشأ نتيجة لفكر الحداثة، واخرج القيم الجديدة من رحم القيم القديمة، أي انه خلق لنفسه ولم يبتكر شيئا لم يكن موجودا من قبل لذلك كانت هذه العدمية هي التي دفعت نيتشه ليؤمن بان قضية التنوير الغربي تكمن في أنها لم تستطع المحافظة على التنوير الإغريقي .

نتيجة الشك والمراجعة وتفكيك الوعي الإنساني، دخلت الإنسانية في مرحلة جديدة ،وفي هذه المرحلة حدثت عدة تحولات وانزياحات كبيرة غيرت صورة الإنسان لذاته ،يقول (داريوش شايغان) بهذا الصدد :" إن البشرية قد دخلت مع الثورة الإعلامية مرحلة جديدة ، في سياق الثورة الكوسمولوجية (غاليلو) والثورة البيولوجية (دارون) والثورة السيكولوجية (فرويد) وهي التحولات النوعية التي أسهمت في تغيير صورة الإنسان عن نفسه" [2] .

نجد طروحات (كارل ماركس) و(فرويد) يعمل كل منهما على إجراء محاولة لتفكيك أسس المفاهيم القديمة بصورة مباشرة وتبدأ تلك المحاولات بمجموعة من

([1]) برجسون، هنري: التطور المبدع،تر:جميل صليبا ،ط1،اللجنة اللبنانية لنشر الروائع، بيروت، 1981،ص7.

([2]) شايغان، داريوش: أوهام الهوية، تر:محمد علي مقلد، دار الساقي، لندن، 1993،ص51.

الأحداث والانزياحات، فكان (فرويد) قد تحدث في مقال عام1871 تحت عنوان (صعوبة أمام التحليل النفسي) عن الجراح النرجسية التي مُني بها الإنسان منذ نشأته ، فمثلا (كوبرنيقوس) قلب معادلة المركزية الأرضية في النظام الكوني وقرر أن الأرض هي التي تدور حول الشمس وليس العكس كما كان شائعا في النظريات التقليدية واليونانية القديمة، مما جعل مركزية الإنسان باعتباره سيدا للكون تتعرض للاهتزاز والاختلال ، إذ أصبح تابعاً للنظام الشمسي وليس مركزاً للكون والنظام الفلكي، ثم جاء (دارون) ليضيف إليه حقيقة أخرى عندما اكتشف أن أصله ليس سامياً أو إلاهيا وإنما يعود أصله إلى السلالة الحيوانية ، فالإنسان الذي اغتر بنفسه معتبرا نفسه سيد البشرية وأصلها على هذه الأرض وجد أن نسله يعود إلى القرد* ،أما ثالث الجراح فكان مع (فرويد) نفسه عندما اعتبر الإنسان ليس سيد نفسه ومالك القرار ، فالنفس لم تعد مع فرويد مركز ذاتها ؛إذ تحت سطح الوعي يكمن اللاشعور إذ تصنع قرارات الإنسان الأكثر مصيرية فكانت تلك الانزياحات الكونية والبيولوجية والنفسية قد أثرت في تفكير الإنسان بعد أن حاز ملكية الوعي سابقا، جاء فرويد ليؤكد أن الوعي متعين بالعمق اللاشعوري أكثر منه بالسطح الشعوري ، لذا احدث كل من (كوبرنيقوس ودارون وفرويد) انزياحات شاملة تبلورت عن ثورة في الوعي والتأويل ،ولم يتحقق ذلك عن طريق اختراع غير المألوف أو غير المتخيل بقدر ما أعطوا معنى جديد لشيء أبرزوه وأظهروه فمعهم تغيرت علاقتنا مع الطبيعة والذات والأصل مما أضفى رؤية مغايرة منزاحة عززت مشروعية الإنسان الغربي نفسه في مشروعه الحداثي، وهذه الانزياحات فتحت أمامه آفاقا جديدة، فالشك والنزعة النقدية جعلت (ديكارت) يؤسس ترسيخ الذات الإنسانية ويدشن مشروعه العقلاني الذي ستنبت فيه بذور الحداثة في أولى خطواتها، والذي اثر بالتالي على الأساليب الفنية .

ومع مفهوم الذاتية عند (ديكارت) والذي عد من ابرز سمات الحداثة،إضافة إلى العقلانية والعدمية،نشأت عن ذلك المفهوم ثنائية الذات والموضوع ،لان القول بوجود الذات يعني وجود الموضوع وأي تركيز عليها يفترض وجود فلسفة إنسانية

* نظرية التطور تعرضت للطعون والنقد في كثير من مناحيها.

عامة،"وتعتبر الثورة الأساسية في الفلسفة الحديثة التي مثلتها فلسفة(ديكارت)والتي شكلت باعتراف (هيغل وهيدجر) منطلق الفكر الحديث، وأصبحت تنظر إلى الإنسان (ذاتا) وهي مقر الحقيقة واليقين ومرجعهما وهي المقر والمرجع الذي ينسب الحقيقة لكل شيء وسواء سميت هذه النزعة بالذاتية أو الفردانية فهي تعني تقريبا نفس الشيء (تنصيب الإنسان ككائن مستقل واعي وفاعل ومالك للحقيقة)"[1]

وقد وسع (اينشتاين1879- 1955) من مفهوم التغير والصيرورة بعد من سبقه مثل(هيروقليطس وهيجل) بأن أضاف إلى الأبعاد الثلاثة بُعد الزمان، ولعل ما قاله في النسبية الخاصة عام1905"أن الزمان ينساب على الأشياء السريعة الحركة بسرعة أبطأ مما لو كان على الأشياء الثابتة"[2] أي أن حظ المتحرك المنزاح في البقاء أعظم من حظ الثابت على اعتبار أن المتحرك شارك الزمن صفة من صفاته وهي التغير والحركة والانزياح.

الثبات نقيض الحركة ، والثبات قيد مانع للحرية ، والحرية هدف إنساني بل هي القيمة العليا للإنسان وهي بعد ذلك شرط أو عنصر جمالي ، ولاتصال الانزياح بالحركة والحرية فهو لا يكون إلا بهما، فهو حرية أو تعبير عن الحرية ، وهو نقيض للآلية التي تعادل الثبات أو هي ثبات على نحو ما ،غير أن الآلية والقانون العلمي لا يمكن أن يثير من الدهشة شيئا لأنه من المتوقع صحة القانون العلمي كلما توفرت شروطه ،بينما الدهشة والاستغراب والمفاجأة هي التي تلفت النظر إلى الظاهرة قبل اكتشافها ، وقديما عبر عن هذه الفكرة (أرسطو):"أن الدهشة هي أول باعث على الفلسفة"[3] قديما كانت الفلسفة تشمل جميع العلوم ، ثم استقل الكثير من العلوم عنها

(1) سبيلا،محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، مركز دراسات فلسفة الدين،بغداد،2005،ص107.

(2) نيكلسون، ايين: الزمان المتحول- ضمن فكرة الزمان عبر التاريخ لمجموعة مؤلفين ت: فؤاد كامل، سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الاعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت،1992،ص192.

(3) رابوبرت،ا.س :مبادئ الفلسفة،تر: احمد أمين،مطبعة لجنة التأليف والنشر ،ط1، القاهرة،1958،ص3.

وبقيت الدهشة جانبا أساسيا فيها على نحو ما ،وفي ذلك يرى (اندريه بريتون) "ينبغي النظر إلى المفاجأة الناجمة عن صورة جديدة أو تآلف جديد للصور على أنها العنصر الأكثر أهمية في تقدم العلوم الفيزيائية ذلك أن الدهشة إنما تحفز المنطق وهو دائم البرود إلى حد ما وتضطره إلى إقامة تناسقات جديدة"[1] ويبدأ الاكتشاف مع إدراك الشذوذ أو الخروج عن القياس أي مع وجود انطباع بان الطبيعة قد ناقضت بصورة أو بأخرى التوقعات المترقبة.

ومما لابد من الإشارة إليه من أن مفهوم الانزياح يطلق على الإزاحات الجيولوجية وانزياحات السطوح والتضاريس وطبقات الأرض وتغاير هذه المكونات بفعل العوامل المناخية والبيئية من زمن لآخر ومن مكان لآخر ، وهذه الانزياحات يمكن تطبيق آلياتها على تضاريس العمل الفني والأدبي التي تعرضت للانزياحات المستمرة منذ إدراك الإنسان لقيمة الجمال في الفنون القديمة وصولا لمفهوم الجمال في عصرنا الحالي.

إن الشاذ والغريب هو الحافز للبحث والاكتشاف ،فالانزياح يقوم على المفاجأة والتغير وعدم الثبات ومن البديهي أن يعجز معيار واحد في تعيينه دائما ،فلا مناص أن تتعاون مختلف المعايير في ذلك وحسبما تقتضيه تركيبة العمل الفني وملابساته ، وقد غدا شائعا في الخطاب النقدي المعاصر أن النص المتفرد الأصيل هو الذي يفاجئ قارئه بما يخرج عن المألوف.

ومن هنا يمكننا القول أن الوظيفة الرئيسة التي أكثرت الدراسات الأسلوبية من نسبتها إلى الانزياح إنما هي المفاجأة ،"بعد أن انتقل التركيز على بيئة النص أو مؤلفه إلى التركيز على بنيته أولاً وعلى علاقته بالمتلقي ثانيا لدى مختلف المدارس الشكلية أو الهيكلية ....، فكل هؤلاء أداروا مباحثهم على النص ومكوناته الرئيسة ، واحتفلوا

(1) كاروج ، ميشيل :اندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ،تر: الياس بديوي، دمشق، 1973، ص125-126.

بالانزياح كعنصر مهم من عناصر توليد الأدبية أو الشعرية فيه" [1] وغني عن البيان أن مفهوم المفاجأة مرتبط أصلاً بالمتلقي وهو الذي أولته الأسلوبية وغيرها من المدارس النقدية عناية خاصة بل أدخلته ضمن دائرة الإبداع بعد أن لم يكن له في العصور السالفة أي اعتبار.

الانزياح في اللغة

من المتعارف عليه سابقاً ، أن اللغة منذ نشأتها تتخذ موضعا في أن يكون لكل دال مدلولا واحدا ولكل مدلول دالا واحدا ،غير أن جدلية الاستعمال ترضخ عناصر اللغة إلى تفاعل عضوي، بموجبه تنزاح الألفاظ تبعا لسياقاتها [•] في الاستعمال عن معانيها الوضعية فضلا عما تدخله القنوات البلاغية من مجازات ليست هي في المنظور اللغوي إلا انحرافات عن المعاني الوضعية الأولى، وجملة ما ينتج عن ذلك أن أي دال في لغة ما لابد أن تتعدد مدلولاته من سياق إلى آخر وكذلك أية صورة ذهنية مدلول عليها لابد أنها واجدة لفظا في نسيج اللغة المعنية نفسها، وهذا الأمر يعود إلى طبيعة الحداثة وتجلياتها التي لا يمكن تصورها إلا في إطار الواقع المتحرك والزمن المتحول الذي يمثل عناصر ربط تجعل من الثابت شرطا للمتحرك ، بل يكون هذا الثابت هو نقطة البداية لحركة أخرى توائم عصرها ، وعلى نحو ما لابد أن يكون الامتداد الزمني محكوما بإطار المكان ،فطبيعة التغير لا تتحرك في فراغ، وإنما تستقر في مكان فتفرز إشعاعاتها داخلاً وخارجاً وباطناً وظاهراً ، وإغفال مثل ذلك الأمر يهيىء للكثير من الأحكام المضللة ويعوق استيعاب الحداثة وإرهاصاتها .

([1]) اليافي ، نعيم :أطياف الوجه الواحد(دراسات نقدية في النظرية والتطبيق) ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب،ط1 ،دمشق، 1997،ص93-94.

• السياق: مجموعة من القضايا التي يمكن بموجبها تقييم قضايا جديدة من حيث الصدق ثم أضافتها إلى السياق ،والسياق والنص يتمم كل منهما الآخر وتعتبر النصوص مكونات للسياقات التي تظهر فيها ،أما السياقات فيتم تكوينها وتحويلها وتعديلها بشكل دائم بوساطة النصوص التي يستعملها الكاتب في مواقف معينة.ينظر(لاينز،جون: اللغة والمعنى والسياق،تر:عباس صادق الوهاب،دار الشؤون الثقافية العامة،آفاق عربية،ط1،بغداد،1987،ص215.)

وفيما يتعلق بالأحكام المضللة فقد قام العديد من الفلاسفة بإعادة قراءة التراث الفلسفي الغربي، والتأكيد على أن اللغة هي المعول عليها، وفي هذا الصدد يقول(ميشيل فوكو):"(اعتقد أن عدداً منا بمن فيهم أنا يرون أن الحقيقة لا وجود لها وان اللغة فقط هي الموجودة) وهذا فتح بابا لنظرية (الانزياح المعرفي) من خلال الفراغ بالمعنى المجازي ، فكانت النتيجة الحاصلة من تركيز البنيويين على اللغة ووظيفة اللغة الشعرية أن تولدت مساءلات جديدة لم تواصل التسليم بالحدود الفاصلة بين الشعر والنثر وبين الشكل والمضمون بل أمست الدلالة الشعرية ذاتاً لغوية دالة بما يتضمنه الأسلوب من سمات دلالية خاصة ، وهذا يعني أن الانزياح هو مظهر جمالي لشكلية اللغة ولا يعبر عن أية قيمة لمضمون النص أو معناه" (1) لذلك فشل البنيويون في تحقيق المعنى لأنهم يتعاملون مع وحدات مفرغة من الدلالة وحاول بعضهم إرجاع ذلك الفشل إلى تعدد دلالة النص الأدبي وهذا التعدد يعني تمييع الدلالة لان الفن من وجهة نظرهم لا يشير إلى شي محدد في الواقع.

أكد (جي.اي. مور1873-1958)(*) أهمية تحليل اللغة من إيضاح المشكلات الفلسفية من حيث فهمه للفلسفة هو أن غايتها ليست اكتشاف حقائق لم نكن نعرفها من قبل، بل إيضاح ما نعرفه من قبل...ويرى(مور) أن اللغة العادية تفيدنا في تحديد ما يعتقده ويؤديه الإحساس العام وهو يتخذ معيارا لمعنى القضايا ويصل من ذلك إلى بيان أن كثيرا من المشكلات التي حيرت الفلاسفة ترتد بعد التحليل إلى مشكلات خاوية من كل معنى ، ذلك أننا في صياغتنا لهذه المسائل ألفنا بين عبارات تتنافى في استعمالاتها مع اللغة العادية ، مع أنها لا معنى لها إلا بفضل هذه التعبيرات ...واهتم

(1) إبراهيم،عبد العزيز :استرداد المعنى : (دراسة في أدب الحداثة)،دار الشؤون الثقافية العامة،ط1،بغداد،2006،ص79

* – مور، جورج ادورد :فيلسوف انكليزي ، استاذ بجامعة كيمبرج عام 1898 الموضوعات الرئيسة التي عالجها مور في كتاباته هي المنهج الفلسفي والاخلاق والادراك الحسي . ينظر:(كامل، فؤاد واخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة ،مصدر سابق،ص458).

(براتندرسل1872)(**) اهتماماً بالغاً بمسألة اللغة وعلاقتها بالمنطق وأكد (أن تأثير اللغة في الفلسفة كان عميقا ولم يّول الاهتمام الكافي) ونقد اللغة العادية بوصفها غير قادرة على التعبير بدقة عن الفكر العلمي، اللغة العادية تخلط بين الشكل النحوي والشكل المنطقي..واقترح أن تكون هناك لغة مثالية يتطابق فيها الشكل النحوي مع الشكل المنطقي،لكن لا فائدة منها في الحياة اليومية ...بينما يرى(فتجنشتين1889-1951)(*) أن كثيراً من المشكلات الفلسفية زائفة لأنها تقوم على سوء فهم لمنطق اللغة،وهو ناجم عن الخلط بين الشكل المنطقي الظاهري للقضايا وبين الشكل الحقيقي أو الواقعي، ويرى أن هذا الخلط يشيع في كل المنطق القديم وهو الأساس في القضايا الزائفة الخالية من المعنى في الميتافيزيقيا [1] بسبب الانزياحات المستمرة وارتحال الحقيقة من مكان إلى مكان لدى كل فيلسوف.

لكن ليست مذاهب الفلسفة بالضرورة زائفة لكنها دائما ناقصة،طالما كان من المستحيل على العقل البشري أن يصف أو يحيط علماً بالحجم غير المتناهي للكون وأمده وتنوعه أو حتى التاريخ القصير للإنسان على الأرض ،إنها دائما ذاتية إلى حد

** - براتند رسل : فيلسوف انكليزي حصل على منحة دراسة الرياضيات في كلية ترينتي بجامعة كيمبرج عام 1890 ثم تحول عن الرياضيات الى الفلسفة حاصلاعلى مرتبة الشرفلافي العلوم الاخلاقية في اجازة الترايبوس عام 1894 ،اكثر اسهاماته تقديمه لنظرية الانماط،وحاول دائما ان يحدث نوعا من التكامل بين منطقه ونظريته في المعرفة.ينظر: (كامل، فؤاد واخرون: المصدر السابق نفسه،ص210-214).

* - فتجنشتين ،لودفيج جوزيف جوهان : نمساوي الاصل ، درس الهندسة بجامعة برلين 1908 اهتم بدراسة الرياضيات عام 1912 ،عمل مع (رسل) تلميذا له ثم شريكا له ،من اشهر كتبه (رسالة منطقية فلسفية 1914) الذي اصبح مرجعا للفلسفة الحديثة . ينظر:(كامل ،فؤاد: المصدر السابق نفسه، ص390).

(1) بدوي،عبد الرحمن:مدخل جديد إلى الفلسفة،دار المعارف الإسلامية،الناشر: مدين،ط1 ،1974،ص240-245.

ما تعبر عن وجهة نظر رجل واحد في محيط ثقافي متغير بانزياحاته المستمرة ولكن ليس لزماً أن تكون مجرد أوهام، فمعظمهم أشار إلى حقائق هامة موضوعية عن الكون والإنسان، لكن التحول والانزياح الذي حصل بالفلسفة الحديثة أشار إليه (جورج سانتيانا) "أن الفلاسفة المحدثين ينزعون إلى تمزيق التراث الفلسفي والتخصص في مسائل ضيقة بدلا من محاولة التوليف أو التركيب بشكل مطرد، والحق أن الفلسفة أصبحت منذ عهده أكثر تخصصاً على خطوط علم اللغة" [1]

ومارس (جاك دريدا) عملية تفكيك شاملة لكل التراث الفلسفي الفكري الغربي "وتستهدف تفكيكات (دريدا) تاريخ الفلسفة بوصفه تجليات الميتافيزيقيا التي تتكلم عبر الحضور : حضور المعنى أو تمثله من طرف الذات ،تبتغي الميتافيزيقيا التأسيسات الأصلية بالبحث عن مبدأ أصلي أو فكرة ثابتة لكل معرفة أو تصور أو سلوك ،ولا مراء أن دريدا ابتدأ بتقويض هذا الوهم (وهم إيجاد مبدأ أولي)عند الفلاسفة من سقراط إلى(هايدغر) مروراً بديكارت ونيتشه وفرويد وهوسرل، المفهوم الأساسي الذي فحص بإسهاب هو العلامة المركبة من صفحتين : التعبير والإشارة، التعبير هو إرادة القول وله أعماق ذهنية ترتبط بجوانية الذات ،والإشارة هي الدلالة على أشياء العالم، أي على سطوح موضوعية مستقلة عن الذات، يقوم التعبير بربط ما هو خارج الذات بما هو داخل الذات في شكل حضور أي الوعي الحاضر لذاته أو القصد" [2].

والانزياح وصل مع التفكيك حدوداً لانهائية ،فالتفكيك أصل كل نص، كل نص إنما يفكك ذاته بذاته ،لأنه يثبت ذاته بنفيها ويستعرض حقائقه بإلغائها : يقول الشيء باستحضار نقيضه ونقيضه هو المؤسس له، يتجه التفكيك إلى الصعود المنتظم نحو المعرفة المطلقة عبر جدلية يحكمها قانون السلب والنفي ،التفكيك يقلب المعادلة

([1]) مونرو،توماس:التطور في الفنون، ج1،نقله إلى العربية:محمد علي أبو درة ،مراجعة: احمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،1971،ص16.

([2]) الزين، محمد شوقي : الأزاحة والآحتمال ،(صفائح نقدية في الفلسفة الغربية)، الدار العربية للعلوم (ناشرون)، ط1، منشورات الاختلاف- الجزائر،2008 ، ص37.

لتصبح الكتابة قبل الصوت على غرار(ماركس)الذي قلب الهيغلية من التصور المثالي إلى المعطى المادي لكن قدم خلافا لماركس تصورا ميتافيزيقيا في المادة والطبقة والإنتاج، عمد دريدا إلى حركة داخلية في التفكيك تستبطن المفهوم بمجاوزته وتنزع عن مفاهيم التراث الغربي طابعها التمركزي ...فتفكيكية دريدا فلسفة طبقية أو شبحية تختزل التناقضات المتناحرة (الصوت/ الكتابة، المثال/ الواقع، المعنى/ اللفظ) إلى لعبة أضداد قوامها التلبس والتقنع على غرار(الفارمكون الافلاطوني) بين الداء والدواء" [1]

"فحاول (دريدا) قراءة التراث الفلسفي الغربي،بالكشف عن لعبة الأضداد التي تؤول في الغالب إلى حجب حركة النقيض والتفكيك الداخلية التي يتضمنها النص الفلسفي ،يعمد هذا الأخير إلى الكشف عن التناسق البنيوي لوحداته ودلالاته وحجب اللعبة التناقضية التي تنجزه من الداخل وتجعله عرضة للالتباس والتعددية والاختلاف في الهوية عينها وهذه الحركة الداخلية للنص الفلسفي تدل على طابعه الاستعاري أو المجازي" [2] ويشير (بول ريكور) إلى الانزياح لدى دريدا في تفكيكاته اللغوية "فما أن تتم زحزحة البؤرة حتى تتخذ خطوة أخرى أكثر جذرية ويبدو هذا في براعة دريدا نوعا من التلاعب الذي يريد بعد ذلك أن ينقل الخلف الهامشي إلى المركز بوصفه نوعا من الحضور الظلي ، وقد ظهر هذا التكنيك البارع في وقت مبكر لديه حيث أكد أسبقية الكتابة في كتابيه(عن علم الكتابة) و(الكتابة والاختلاف) فإذا كانت الكتابة (تسبق) الكلام و(تزحزح الذات) فان دليلها هو الأثر الذي ينبغي العثور عليه لكن بما إن الأثر غير واضح فيقتضي البحث نوعا من اللعب وعلى غرار ذلك بتلاعب دريدا (المتأخر) بالهوامش والإشارات والتوقيعات والتخوم ليعيدها إلى بؤرة النص" [3] .

(1) الزين،محمد شوقي:المصدر السابق نفسه ،ص157-158.

(2) حرب،علي: نقد النص، المركز الثقافي العربي،بيروت،1993، ص51

(3) ريكور،بول:الوجود والزمان والسرد،ترجمة وتقديم :سعيد الغانمي،تحرير:ديفيد وورد،الناشر:المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء،1999،ص173.

وعلى الرغم من التقاء(هوسرل) مع (هيدجر) في كون الفلسفة أوربية وواحدة لم تتغير منذ سقراط ،غير أن وجهة النظر هذه ليست أكيدة ،لان (فوكو) أكد في كتابه(الكلمات والأشياء) بان (الأبستمة) داخل الحضارة الغربية نفسها قد مرت بانقطاعات عدة، وبالتالي فالاعتقاد بوجود استمرارية حضارية منذ عصر النهضة إلى زماننا المعاصر أمر خاطئ أو في الأقل يحتمل المناقشة ..أن تأثر الغرب بالفلسفة اليونانية أمر أكيد غير أن التأثر شي واستمرارية الحضارية الغائية أمر آخر،إذ ليس من الصعب البرهنة على أن الإشكالية التي كانت تسود الحضارة اليونانية تغيرت جذريا مع الحضارة الأوربية [1] "وقد أكد(فوكو)على إلغاء الإنسان وهي دعوة لتقويض هوية العقل البشري الذي عمل على تدمير الحقيقة بوصفها بناء مستمرا ..وبإعلان موت الإنسان وإلغاء التاريخ أتاح الفرصة لبروز كينونة اللغة وتفعيل هيمنتها ونقلها من حالتها الجزئية التي كانت تعيش مع الإنسان إلى حالة الكلية التي غاب فيها الإنسان" [2] أي حدثت هنا انزياحات عدة لتغيير النظرة إلى فعالية اللغة.

وهذا ما دعا(غادامير) إلى الاعتقاد بان" الوجود الجدير بالفهم هو الـ(لغة•) وهو يرى أن اللغة تحقيق فعلي لتناهي الكائن وليس مجرد علامات السنية وقضايا منطقية ،مجاوزة الطابع الذري والمنطقي للغة ،هو قراءة ما لم تقله هذه اللغة بمعنى الغوص في الأرضيات التحتية لما تريد التعبير عنه تلميحا ولم تقله تصريحا في علاماتها

([1]) زيناتي،جورج:رحلات داخل الفلسفة الغربية، مصدر سابق،ص120.

([2]) الداوي، عبد الرزاق: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر،دار الطليعة، ط1،بيروت، 1992، ص170.

• اللغة هنا هي الأرضية المشتركة بين فلسفتي الفينومينولوجيا والتأويل اللتين لاتنفكان عن التداخل والاحتكاك، واللغة ليست أداة منطقية والسنية وإنما تجليات وجودية وفتوحات دلالية ، فالمعنى ينفتح على أفق اللغة كما ينبجس النهار في السماء ،فاللغة هي كينونة النص والمعنى، وقد عملت هذه الفلسفات على إزاحة اللغة من طابعها المنطقي الجاف إلى بعدها الوجودي الشاعري بان كشفت أن الفكر يتكلم بواسطة اللغة ويتجاوزها بطاقته على المجاز والترميز،ينظر:(الزين،محمد شوقي: الإزاحة والاحتمال،مصدر سابق،ص93-94)

وقضاياها [1] ، وفيما يتعلق بمفهوم الكتابة والذي لم تستطع النظريات التي تناولته من تجاوز الطرح الفلسفي الكلاسيكي لطبيعة الكتابة باعتبارها وسيلة للإدامة والتثبيت، والتي أعاد طرحها(جاك دريدا) في إطار أوسع هو (علم الكتابة) معتمدا على الانجازات التي تمت في حقل اللسانيات والسيميائيات وبالتالي أعطاها تمفصلاً جديداً ضمن النظرية العامة للتواصل وأنظمة العلامات (حيث لم تعد اللسانيات إلا جزءا من علم الكتابة) نجد أن (رولان بارت) كان أول من اهتم بالكتابة كظاهرة أدبية منذ كتابه(الكتابة في درجة الصفر)الذي ركز فيه على التحليل التاريخي للأدب أذ اظهر محاولة استخراج شكل لازمني للأدب الذي لا يعدو أن يكون شكل نموذج يطمح الوصول إليه وهو(الكتابة البيضاء)،إن مصطلحي (الكتابة البيضاء) و (الكتابة في درجة الصفر) متلازمان في فكر بارت،إذ يحيل الأول إلى فعل الممارسة الإبداعية بينما يحيل الثاني على فعل التنظير.. وقد أكد بارت أن الكتابة في درجة الصفر هي كتابة أشارية أو كتابة بدون صيغة ، وأكد أن غياب الدال فيها لا يعني انعدام الدلالة ، فالدرجة الصفر لا تعني في حقيقة الكلام عدما ، أنها غياب الدال ، وتدل على قوة كل أنظمة العلامات على إنتاج المعنى من لاشي،... وقد اوجد الكتابة البيضاء كممارسة إبداعية وانزياحها عن مفهوم الكتابة في درجة الصفر كمصطلح نظري، وذلك كي يميز بين النص الذي يقبل الاندماج في الأطر الثقافية والسوسيو- تاريخية الموجودة..والنص الذي يتمرد عليها ليخلق إبداعيته الخاصة ويحدد جغرافيته الفريدة" [2] ، وفي مجال لغة الفن يضيف (بلاسم محمد) في إشارته إلى درجة صفر الرسم :أن الرسم يشهد اغتراباً داخل الحقل الإنساني، وخصوصاً الفن الحديث الذي يريد خلق سياقه خارج مرجعيات النظام الذي اعتادت عليه العين في الرؤيا والذي

(1)الزين ،محمد شوقي:الإزاحة والاحتمال،مصدر سابق،ص49.

(2)خمري،حسين: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال،الدار العربية للعلوم (ناشرون)- بيروت،ط1،منشورات الاختلاف - الجزائر،2007،ص317-319.

أكدته ثورة (الفوتوغراف) في نقل حقيقة الواقع والطبيعة بكل توازناتها ، أنها حالة من حالات الاغتراب والانزياح وكسر التوقع وعلى هذا النحو نجد صعوبة في تفسير الأشكال التجريدية في الفن، فقد كانت الاتجاهات التفسيرية تعتمد عناصر السلسلة التاريخية والانثروبولوجية للأعمال الفنية، وهي تسهم في صناعة سياق الفن وإنتاجه حيث تصبح اللوحات بمثابة ملصق يستمد داله ومدلوله من المعجم الفلسفي والقصصي والأسطوري، وعند عتبات الحداثة حدث انزياح في مراكز المعرفة والاتجاهات ، يذهب بالمحمولات القبلية إلى الوراء[1] وهو ما يقترب من وجهة نظر (جيل دولوز) الذي أشار إلى أن وظيفة النص هي على غرار الجهاز النفسي عند (فرويد) الأنا يتأرجح بين الاسترسال الذاتي للهو (الرغبة) وبين الامتناع الجماعي للانا الأعلى (الرهبة)، فالأنا الأعلى يملي قواعده القسرية وأخلاقياته الجبرية على الأنا لمكن للانا مسالك يفرضها نحو عوالمه المبهمة في الوقت نفسه ، للنص وجهتان : وجهة متعالية فوقية سياسية أو لاهوتية ينظم على وفقها رؤيته في الوجود وسياسته في الحقيقة ، ووجهة تحتية جيولوجية صفائحية ، ينسج بموجبها خيالاته الخلاقة ومجازاته، والوجهة المتعالية تعني وجوه البيان والبرهان ، والوجهة المحايثة هي وجوه المجاز وتداعيات الأغوار والاغيار، وبهذا المعنى ينطوي النص على حقيقتين متناحرتين تدفع احداهما الأخرى بتغييبها أو استهجانها ، ما فوق النص (ما فوق الأرض) هو في قبضة النظام والقيمة والمعنى، وما تحت النص (ما تحت الأرض) * هو في حقل المجاز

([1])صاحب،زهير،وآخرون:دراسات في بنية النص،دار مكتبة الرائد العلمية،ط1،عمان،2004،ص267.

* (ما تحت الأرض) مصطلح لجأ إليه (جيل دولوز) كأستعارة جيولوجية في الحديث عن المضامين النظرية للتأويل والتفكيك ، يقرأ (دولوز) مفهوم الإزاحة بين التأويل والتفكيك هي (تحت الأرض) أي الصفائح النقدية التي تتجاوز أو تحتك أو تتداخل وتزيح بعضها الأخرى ،على غرار التضاريس محدثة ما يسمى (الزلزال) وهو مفهوم محايث بمعنى ظاهرة أرضية تغذيها المخيالات الاجتماعية والأسطورية بنوع من التراجيديا أو الهوس ،والزلزال ظاهرة طبيعية

والاستعارة والخيال والبلاغة ، وما فوق النص يحكمه التعالي والأحكام القسرية، وما تحت النص هو في سياق اللعبة والحيلة ،لكن برغم ذلك التناحر بين الحقيقتين ، فان ما تحت الأرض ليس هو العمق في مقابل السطح بمعنى الدلالات المتعالية أو الباطنية في مقابل الأدلة الواقعية والعلمية ،(ما تحت الأرض)هو إقليم آخر ذو حركة دؤوبة ونشاط حيوي وهو المتواري واللامفكر فيه أو اللاشعور الذي يلتحم بالمتجلي أو المفكر فيه ،فليس هو النقيض وإنما المتضايف مثل سطح الورقة وظهرها أو وجهي القطعة النقدية (1) .

وينخرط النص في انزياحاته مابين التأويل والتفكيك في القراءة التحتية بحثا عن الأغوار المنزاحة أي المكبوتات الدفينة والتماسا للاغيار أي الهوامش المستبعدة بهذا المعنى فالنصوص التفكيكية والتأويلية هي صفائح لا تنفك عن الاحتكاك في سبيل زحزحة البداهات أو تقويض السلطات أي ابتكار الإمكانيات، فالعقل والحقيقة والمعنى من اختصاص النص الفوقي بوصفه نتاج ذات مفكرة أو تراث متكامل ، والدلالات والحقائق والتأملات هي من تدبير النص التحتي بوصفه مادة القراءة التأويلية التفكيكية (2).

لكن الانزياح النصي مع جاك دريدا أصبح لانهائياً لا يحكمه قانون بوجه العموم ، بسبب فعالية التشظي المنزاحة باستمرار، فلا وجود لمركز مطلق بمثابة القوة

=على غرار الرعشة في جسد الكائن الحي طبيعي أن يتخلص من فائض الشحنات بمعنى تحرير الطاقة الزائدة التي تغمر أوعيته وأعضائه وإزاحتها ،والأرض أيضاً كائن حيوي تزيح الطاقات المتجمعة في باطنها ،وهذه الظاهرة تتخذ صورة التشكيل الجيولوجي باحتكاك الصفائح وتداخلها ،ما تحت الأرض وما فوقها صفائح لا تنفك عن الاحتكاك والتداخل مثلما يتحدد نور الوعي بعتمة اللاشعور أو بداهة الجلي بمتاهة الخفي (الزين، محمد شوقي: الإزاحة والاحتمال، مصدر سابق ،ص8-9)

(1) الزين،محمد شوقي:الإزاحة والاحتمال، مصدر سابق ،ص10.

(2) حرب،وعلي: هكذا اقرأ ما بعد التفكيك،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2005، ص16.

الجاذبة التي تجذب إليها كل الهوامش أو"على غرار العنكبوت في وسط نسيجه ،يتحسس كل حركة أو سكون ، المركز في كل مكان ، إنني مركز العالم بالمقارنة مع الشكل الكروي للأرض وفي الوقت ذاته لست مركزا للعالم ،لان الشخص القائم على بعد عدة أمتار من موقعي هو أيضا مركز العالم وكذلك ليس هو مركز العالم على اعتبار أن شخصاً آخر بجانبه هو مركز العالم ."[1]، وهكذا إذا اعتبرنا أن النص عالم يخلو من مركز مطلق تتربع على عرشه الذات المتعالية ،يتركب النص من صفائح متداخلة دائمة الارتجاج تقوض بديهياتها بقدر ما تزلزل الحقائق الثابتة للنص فلا يمكن الحديث عن مركز أو هامش فالكل مركز والكل هامش ،هناك تداخل أو احتكاك بين الصفائح الدلالية مثلما يتداخل اللاشعور مع الوعي ، إذ يتخلل اللامعقول أنسجة العقل أو يتسرب التبعثر في صلابة النظام وربما النظام هو تبعثر او فوضى في سياق معين ومن منظور محدد،أي أن النص بالنسبة لدريدا غير مكتمل في مبناه او معناه فالكثافة البلاغية والمفهومية التي كتب بها دريدا نصوصه فراسة ونباهة تقتنص القصدية في قفزاتها غير المتوقعة ،إننا إزاء كتابة لا تبتغي إلى الوضوح والمثالية سبيلا ومع ذلك فهي مركبة من قوالب لغوية واطر مفهومية ودلالية .

واللغة التي هي مصدر النصوص في انزياحاتها ،كذلك تحيلنا إلى الأنساق• فاللغة لها كينونة ذات طابع سلطوي ومهيمن على غرار المادة الأولية في التصور الميتافيزيقي أصل العلل والأشياء ،فاللغة هذا الكائن المبهم المتواري يتجلى ويتمفصل مع كينونة الأشياء فلا يمكن فصل الشيء عن اسمه ،وكل حقيقة وجودية هي كينونة لغوية ، فاللغة تسبق الزمن والرتبة والشيء والوجود فليس هناك فهم خالص قبل اللغة أو إدراك سابق على التشكيل اللغوي للواقعة، لذلك فهي أوسع من أن تحصر في علاقات اعتباطية أو قواعد نحوية أو قضايا منطقية ،هذه التنسيقات تشكل كلها

([1]) الزين،محمد شوقي: مصدر سابق،ص38-39.

• النسق: pattern نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحدا وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة لها للأجزاء خارجها ،ولكل اثر إبداعي نسق يميزه عن اثر إبداعي آخر،ينظر(عواد،علي : شفرات الجسد، دار أزمنة، عمان، ص1996,187 .)

النسق المغلق للغة بوصفها كونا للإشارات والرموز لكن اللغة في بعدها الانطولوجي أو في كينونتها المجازية هي بلاغة واستعارة ،والعالم المفتوح الذي لا يحيل فقط إلى مرجعية خارجية ليدل على شي وإنما يحيل إلى مرجعيته الداخلية بوصفه عالما غير متناهي، واللغة بقدر ما تعبر عن شيء فهي تعبر عن نقيضه على سبيل الإحالة والانزياح فهي تشمل المتقابلات والمتناقضات ، "والاهتمام بالنسق راجع إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي من مفهوم الذات أو (الوعي الفردي) من حيث هما مصدران للمعنى إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه وأدواته" [1] إن قواعد التشكيل الفني التي تحكم بناء العناصر ومنها يتحدد كل تغير يعد تعددا وتنوعا في التشكيل وعليه فان عناصر التشكل هي(النسق والسياق والبنى والعلاقات) والفن يقع في نقطة ما ضمن إشكالية التحول والانزياح عبر تنوع الأنساق ذاتها ، فالأنساق المتشكلة داخل الخطاب الفني لها سمة المرونة إلى درجة لا تسمح بثباتها إلا أن خواص بنيتها تبقى محافظة على كيانها الخاص عبر الانتقال والتحول ،إذ أن العلاقات السياقية تتمسك بالنسق من خلال ربط الأجزاء بعضها مع بعضها الآخر على وفق فكرة ما.

أي إننا نجد أن هناك تحولات في الأنساق الفلسفية ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، إذ يرى دعاة البنيوية وهم يبررون نظرتهم بالاعتماد على الشكلية وإهمال المعنى أو حصره في زاوية ضيقة اسمها الدلالة ، وفيها يقول (عبد العزيز حمودة): "إن اخطر مشاكل البنيوية والبنيوية الأدبية على وجه التحديد هي مشكلة المعنى أو قدرة النص على إنتاج الدلالة فقالوا أن المعنى يستخرج أو يستمد من النسق وليس العكس ويقصد بالنسق مجموع العلاقات القائمة بين الوحدات اللغوية دون النظر إلى التركيب، باعتبار أن اللغة مكونة من مادتين أي من حقيقتين توجد كل منهما قائمة بنفسها ، مستقلة عن الأخرى تدعيان الدال والمدلول حسب سوسير أو العبارة والمحتوى حسب

([1])كيلله،كوخالسون: المادية التاريخية(دراسة في نظرية المجتمع الماركسية) ، ج1،تر:الياس شاهين،دار التقدم ،موسكو، د.ت،ص291.

ياسلف" [1] ويجمع النقاد البنائيون على أن أهم العناصر بالنسق الجمالي هو أن يكسر نظام الإمكانيات اللغوية الذي يهدف إلى نقل المعاني العادية ،ويهدف هذا الكسر والانزياح إلى زيادة عدد الدلالات الممكنة ...ولا يمكن إغفال حقيقة انه: بينما كان الفن الكلاسيكي يقول بإدخال حركات أصيلة داخل النظام اللغوي الذي يحترمه ويحافظ على قواعده ، فان الفن المعاصر يمارس اصالته باقتراح نظم لغوية جديدة تشمل قوانين مستحدثة ،كذلك يمارس حركة بندولية ازاحية تتأرجح بين رفض النظام اللغوي والمحافظة عليه ليزيدوا من إمكانياتها الإعلامية [2] والبنيوي يتناول الواقع ويفككه ويزيح أجزاءه بعضها عن بعض مرحلة أولية لعرض الانزياح ثم يركبه مرة أخرى لينفي الانزياح القائم لينتج عن هذه العملية شي جديد ،فالعملية البنائية وصفت بكونها "حل الشيء لاكتشاف أجزائه والوصول من خلال تحديد الفوارق القائمة بينهما إلى معناها ، ثم تركيبه مرة أخرى حفاظاً على خصائصه التي توضح لنا أن أي تعديل في الجزء يؤدي إلى تعديل في الكل" [3].

كذلك يرى (ادونيس) أن الخطأ في الأنساق التقليدية لفن(عصر النهضة) أنها وحدت بين مادة تتغير باستمرار ولا نفاد لها، وشكل تخيلي تعبيري محدود، ولا يمكن أن يستوعب لانهائية المادة، ومن هنا أكد شعراء النهضة على التماثل بين شكل تعبيري قديم ودافع يتجدد باستمرار ، ومثل هذا التماثل محال ،ذلك أن أشكال التعبير غير متناهية وان(نظام القول) لا يمكن أن يكتمل اكتمال (النظام العضوي) وإنما يظل مفتوحا كشأن المجتمع الإنساني الذي هو نظام لا يكتمل وإنما يتكامل باستمرار [4] كما هو شأن الفن في انزياحه المستمر بين مراحل غير مكتملة إنما تسعى للتكامل.

---

(1) إبراهيم،عبد العزيز:استرداد المعنى،مصدر سابق،ص76.

(2) فضل،صلاح:نظرية البنائية في النقد الأدبي، طباعة ونشر:دار الشؤون الثقافية العامة،آفاق عربية،وزارة الثقافة والإعلام،بغداد 1987،ص375.

(3) نفسه ،ص54.

(4) ادونيس:الثابت والمتحول(بحث في الإبداع والإتباع)ج4،دار الساقي،ط8،بيروت-لبنان،2002،ص242.

وإذا كانت المقاربات البنيوية قد تعلقت بوهم النسق المغلق والتحليل المحايث فان المقاربات السيميائية استطاعت أن تتجاوز هذه الحدود الضيقة لترتقي إلى منزلة انبثق منها خطاب واصف تمثلت وظيفته في البحث عن الأنساق السيميائية الدالة بمستوياتها اللسانية وغير اللسانية كالأنظمة العلامية المتنوعة بحسب المدارس الفنية عبر مراحل تاريخ الفن.

والنسق المغلق وهم ضلل كثيرا من البنيويين ،وألقى بالبنيوية الصورية إلى الانسداد ، فإذا سلمنا أن النسق معطى أولي مرتبط بلاوعي العقل البشري وكونيته فلا يحتم علينا ذلك إغفال حركيته وتحولاته وانتظامه الداخلي فهو لا يفقد أساسه الجوهري، ولكنه يملك مرونة التحولات ويستجيب لمقتضيات المتغيرات فيتكيف معها دون أن يتلاشى جوهره ،فاللغة بدون نسق معدومة ولا معنى لها غير أن هذه اللغة في تحول مستمر مع المحافظة دائما على نسقها الجوهري، والأمر نفسه ينطبق على البنية الإيقاعية في النص الشعري [1] أي أن النسق قابل للتحول والانزياح والتعدد بحسب الاتجاهات البنيوية مثلا قد يكون معطى أوليا كما تزعم البنيوية الصورية، وإما أن يحدده الوعي الجمعي كما تنشد ذلك البنيوية التكوينية وإما أن يسهم القارئ في بنائه وتشييده وهو جوهر نظرية القراءة.

ولغة التحول في الأنساق النصية يحيلنا إليها(محمد شوقي الزين) بوجهة نظر جديدة فهو يرى :" وكما أن الانزياح هو خروج عن القاعدة فأن (التكتوني)• ينشق

(1)يوسف،احمد:القراءة النسقية- سلطة النص ووهم المحايثة،الدار العربية للعلوم- ناشرون،منشورات الاختلاف – الجزائر،2007،ص122.

• التكتوني :له نص محايث في الوظائف الضمنية المتمثلة بالنباهة والقوة والتوتر و(تكتونر) أي (صانع خالق او خبير) ما هو تكتوني يستمد طاقته من ذاته أي من الوظائف التي تعتمل في داخله دلالة وقراءة وتأويلا وتفكيكا ولا يذعن إلى سلطة عليا كما تمثله (الفوقيات) المتعالية سواء كانت سياسات أو مخيالات أو إيديولوجيات (التكتوني) له خاصية التكتيك فهو عابر رحال ومتجول ، وما هو (استرتيجي) له خاصية التنظيم والتنسيق ،ينظر : (الزين،محمد شوقي:الإزاحة والاحتمال،مصدر سابق،ص12)

ويتمرد على الهندسة النسقية ،لان همه ليس النسق وإنما ما يعتمل تحته من حركات أو تحولات يسعى النسق لاحتضانها وسجنها بقدرته التنسيقية ،وهوية (التكتوني)هي العمل على وفق عقل عملي يسمى في الثقافة الإغريقية العريقة(الميتيس metis**) ومعناه حيلة العقل ...أي أن الميتيس يقوم بمقاومة (النسق الصقلوبي) الذي يسحب في مجاله كل الحركات والإرادات ولا يترك للاختلاف صفة في الوجود ،(الميتيس) لغة المباغتة باعتبارها فكرة خلاقة أو إحداث جديد غير مألوف هي ثقافة الابتكار ، وميزة الميتيس أنها تتيح للسلوك التكتوني أن يفلت من قبضة الأحداق الصقلوبية ، وهدفه فتح الإمكانيات وفتق الرغبات ،والميتيس هو مجرد وصف لتحولات العقل العملي وانزياحاته، ولم يكن للميتيس حضور في النسق الفلسفي الغربي ابتداءا من الإغريق ، لأنها تشتغل في التخوم والعتمة وفي الطبقات السفلى من الوعي والإدراك وتنسق بين المتناقضات ، فلها وجه إلى الشيء ووجه إلى نقيضه في عملية انزياح مستمرة ، إنها مهارة مبنية على التعدد والكثرة تستهدف الفوز في سياق الممارسات قصد تحويل العجز إلى معجزة[1] كما هو الحال في تجانس الشعور واللاشعور في الفن فالفرق كبير

** الميتيس : كان المعنى الأصلي يدل على نوع من اليقظة تجاه مخاطر وضعية معينة فيتخذ العقل تدابير آنية وسريعة للتسلل خفية داخل النسق ويباغته من حيث لا يحتسب ،بهذا المعنى كان الميتيس ملاذ(اوليس) او (اديسيوس) في الاسطورة الاغريقية باستعانته بحصان طروادة أي أن الميتيس هو منطق المباغتة ومنطق التوقي والاحتراز تجاه جنس الصقالبة،و (الصقالبة Cyclopes) في الأسطورة اليونانية هم مسوخ من جنس الجبابرة لهم عين واحدة وسط الجبهة ويتمتعون برؤية شبيهة بالصاعقة وهم يدلون على الصعيد المجازي على قوة النسق في الاستحكام وقدرته على الإحاطة بكل الجهات ،الصقلوب في اللسان الإغريقي (كوكلويس) مكون من مفردة (كوكلو)هي الدائرة أو العجلة (فهي تحيل إلى مفهوم الإحاطة مثل الآلهة الذي يحيط =>بالخلق ويحتويهم) ومفردة (اويس) ومعناها العين أو الحدقة بهذا المعنى يتخذ الصقلوب دلالة (الحدقة الدائرة)أي العين التي لا تخفى عليها خافية فليس غريبا أن يصف الفلاسفة الرواقيون (الإله)على انه حدقة محايثة للعالم تحيط علما بكل الأشياء وأجزائها، ينظر: (الزين،محمد شوقي : مصدر سابق،ص13-14)

([1]) الزين،محمد شوقي:مصدر سابق،ص13-15.

بين واقع الشيء خلف قضبان الحس وبين واقعه خارجها أي بين ما يفرض عليه وبين ما يختاره ،بين اشتراكه وتفرده، وسكونه وحركيته، والفرق بين الحسي الغفل والحسي المتحول ليس فرقا رياضيا مفاده أن ينقص احدهما ويزيد الآخر ، وهو ليس فرقا نوعيا فالحسي والحسي المتحول كما هو في الحركة الانطباعية التي وظفت الأشياء الحسية وأثبتت فيها صياغات التحول من خلال أعمال فنانيها، بمثابة (خطوات الألف ميل) تبدأ بخطوة وتنتهي بخطوة ولكن تختلف الأولى عن الأخيرة وان كانت الأخيرة ذات الأولى من حيث الهوية المحض فهما تتداخلان وان افترقا، وتفترقان وان تداخلا في انزياح دائم،ولابد أن تمثل كل منهما حضورا وغيابا للأخرى، إذن نحن أمام مسألة أخرى تمتاز بها اللغة الأدبية وهي (الحضور والغياب)* من حيث أن العلاقة بين العالم الفعلي والعالم الممكن ليست علاقة انفصام تام بل هناك تفاعل دينامي بين العالم الفعلي والعالم المتخيل وبواسطته نفهم هذا بذاك وهي حالة خاصة من السيرورة التي تصل بها الى فهم العالم الفعلي"[1] ومما لاشك فيه أن العمل الأدبي بمنشئه حاجة لحظة إنتاجه، وانه لن يكون له من دون ذلك صفة الكينونة أو التفرد ...إن ذلك المنشيء هو فاعل ثان لما هو موجود أصلاً أو لما هو متحقق بفعل فاعل أول أو سابق عليه، ومضمر فيه ، مما يعني أن العمل الأدبي هو الآخر غير تحقيق ثان لما هو موجود

* الحضور ضد الغيبة ،ينظر:(الرازي،محمد بن أبي بكر:مختار الصحاح(مادة ح ض ر)،مكتبة لبنان ، بيروت، ،1985،ص60)ويعرفه الشيخ محيي الدين بن العربي تعريفا صوفيا أذ يقول: الحضور حضور القلب عند غيبته عن الخلق ،ويقابله المصطلح المناقض له الذي هو الغيبة التي يعرفها : الغيبة غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لتشغل الحس بما ورد عليه،ينظر(الجرجاني،السيد شريف:التعريفات،مكتبة لبنان،بيروت،ب.ت،ص288)والشرط الوحيد لانكشاف المعنى للقلب هو تخلي الشيء عن موضوعيته نتيجة امتداد القلب إليه وما أن يتم للمعنى ذلك فيظهر في مرآة القلب مناقضا لواقعه الأول ،وتلك المناقضة ليست للكينونة بل مناقضة الصفات والخصائص،ينظر(أمير،عباس:العمل الأدبي من المعنى إلى الشكل (مدخل معرفي إسلامي) ،دار فكر للطباعة والنشر والتوزيع،دمشق ،2004،ص101)

(1) خطابي، محمد: لسانيات النص،المركز الثقافي العربي ،ط1،بيروت،1991،ص301.

ومتحقق أصلاً، ولكنه أعمق واشمل ..والإدراك المتحقق هنا إدراك علم وإحاطة، لكن لا بكنه الشيء بل بما له من ظهور عيني أمام الحواس ،قد يتفق أو يختلف باختلاف الشيء المدرك وذلك لتمنعه علينا أو لاكتفائنا به على ما هو عليه[1] وبحسب(هيدغر):الفينومينولوجيا ليست إنارة للأشياء تبدي ما يتوارى منها،لان الشيء يختفي في ظهوره بالذات ،أو يتوارى في تجليه ،أي حضور وغياب في انزياح مستمر، أشبه بإحضار الفنان لاوعيه الغائب في أشكاله الفنية الحاضرة وهي فكرة تقترب من مقولة (هيجل)الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة ،أي جعل الفكرة الغائبة في الذهن حاضرة متجلية في العمل الفني، وهي مفارقة فلسفية يوظفها (هيدغر) لهدم التاريخ الميتافيزيقي للكائن بقصد الكشف عما يختفي في تجليات هذا الكائن والأساس الذي يمنحه القيمة والمعنى .

ويكون ذلك من خلال التركيز على فكرة الخلق الجديدة ،التي تبدو وكأنها تقود النص في محاولة لتأسيس نفسه عملا فنيا ،إذ هو يرغب في رسم وجوده تبعا لحقيقة الشيء في خلقه وتعلق وجوده هذا بأمر التكوين (كُن) والشيء الذي يتجلى مارا من حضرة إلى حضرة في حركة أزلية تبقى بين الغياب والتجلي في انزياح دائم، وهو ما يمكن إيجاده في الفنون التي اعتمدت البعد الرابع (الزمن) كالحركة الانطباعية والتكعيبية والمستقبلية وزمكانيتها المتغايرة للمألوف باعتمادها التجلي والغياب والحدث الآتي الذي يتداخل مع الحدث الآني.

وقد كان من ضمن انجازات مدرسة النقد الأسطوري- التي جعلت لنفسها كيانا خاصا بسبب الخلط بينها وبين مدرسة التحليل النفسي سابقا لأنها تقر بالعقد النفسية، إلا أنها جعلتها ذات مفهوم أوسع بكثير ،إن الصورة الأدبية ليست أسيرة المفهوم الجنسي إذ أنها تحمل كل ما يجيش به اللاوعي فوظيفتها ابعد من أن ترتهن بالمفهوم الجنسي ،ونظرا لارتباطها باللاوعي فإنها تقوم بلعبة جدلية الظهور والتخفي ،فلابد من أن يكون الناقد واعيا كل الوعي لهذه اللعبة التي تقوم بها الصورة لأنها في لعبتها هذه إنما تخفي أكثر مما تظهر بكثير ،وفي جدلية الخفاء والتجلي تظهر براعة الناقد ويعود

([1])أمير،عباس: العمل الأدبي من المعنى إلى الشكل ،مصدر سابق،ص98-99.

الفضل في كشف هذه الناحية إلى(باشلار)الـذي أشـار إلى أن دراسـة الخيـال يجـب أن تكون حذرة في مجال الصورة التي تمارس جدليتها في الخفاء والتجلي وهذه الجدلية هي تطوير لجدلية القناع والظل أو جدلية(الانيما والانيموس) عند (يونغ)• [(1)]

وفيمـا يتعلـق بظـاهرة الحضـور والغيـاب في الأدب واللغـة الـتي تمثـل جهازاإعلاميا مزدوج المرجع احدهما معدوم والآخر معلوم،فان الكلمـات فيهـا تمثـل الحضور ويمثل المعنى حالة الغيـاب وهـو يكـاد يكـون مـن مسـلمات الرمـز اللغـوي باعتباره حضورا ماديا وبعدا تشكيليا (كتابة)، صوت الكلام إلى غير ذلك من تجليـات الرمز لان الرمز اللغوي كما هو معروف يشغل مكـان الشـيء ذاتـه ويسـاوي المعنـى والمرجع على حد سواء ،الرمز يمثـل الحاضـر أثنـاء غيابـه وينـوب عنـه ، وعلاقـات الحضور في الأدب تقابل العلاقات السياقية في اللغة ،كما أن علاقـات الغيـاب تقابـل العلاقات الخلافية الاستبدالية وأيضـاً لـدى (تـودوروف) الـذي يقـول في اللسـانيات تتكلم عن علاقات استتباعية (الحضور) وعلاقات استبدالية(غياب) وبصفة عامة عـن جانب تركيبي وعن جانب دلالي للغة" [(2)] والعمل الفـني يحمـل الكـثير مـن جوانـب الحضور والغياب في انزياحاته وتشكيلاته الخطية واللونية وبحسب الأساليب المرحليـة الفنية.

• يذكر(يونغ)ان العصور الوسطى كان يسود فيها اعتقاد قبل أن يثبتـه علمـاء الفسـلجة مـن وجـود عناصر ذكرية وأنثوية معا في دواخلنا جميعا بسبب تركيبنا الغدي كان قد قيل بأن كـل رجـل يحمل في داخله امرأة ،انه العنصر الأنثوي الموجود داخل ذكـر يـدعى (انيمـاAnima روح انثوية) و(انيمو Animus روح ذكرية) وجمع الصيغتين أنم .

(1) عبود،حنـا:النظريـة الأدبيـة الحديثـة والنقـد الأسـطوري(دراسـة) ، منشـورات اتحـاد الكتـاب العرب،دمشق ، 1999، ص131.

(2) خمـري، حسـين:الظـاهرة الشـعرية(الحضـور والغيـاب) دراسـة ،منشـورات اتحـاد الكتـاب العـرب ،دمشق،2001، ص14.

فالرمز بنية دلالية بحيث المعنى المرئي والحرفي والجلي يدل على آخر متوار وخفي ولا يمكن إدراكه سوى عبر المعنى الأول، فالمعنى يحيل دوماً إلى طبقاته التحتية من دلالات مضمرة أو مقاصد مستبطنة سكت عنها الخطاب أو حجبها ، فالرمز له وظيفة مزدوجة هي الدلالة على المعنى الثاني المتواري بالاشتغال على المعنى أو المعطى ،وهذه الازدواجية تصدر عن مدلوله الاشتقاقي الذي يحيل إلى فصل القطيعة إلى قسمين احدهما للحاضر والآخر للغائب مختبئ في المعنى الحاضر في شكل هواجس أو رغبات أو كبوتات تستدعي فك الألغاز وحل المعضلات للكشف عنها وإدراكها ، وهو ما يبدو جليا في المدرسة الرمزية، "بيد أن حضور ذلك الشيء (الغائب) أو غيابه ليس عملية اعتباطية Arbitraryلان ثمة احتداماً بين القارئ والنص في عملية اكتساب المعنى مما دفع(ريكور) للشك في الاستيمولوجيا التي تعتمد بشكل ضمني على (الشرح) من جانب و(الفهم) من جانب آخر (1).

وفيما يخص الظاهرة الشعرية نلاحظ أن الشعر يقوم على الحضور والغياب، وبقدر ما تكون جدلية الحضور والغياب قوية بقدر ما يكون النص الشعري قوياً ومعبراً ،وإذا ننزل المصطلحين في مدار الشعر فإننا نلاحظ الحضور يمثل الدلالة وعلى مدار هذه الثنائية يدور الكلام الشعري باعتباره احتراماً للقاعدة وخرقا لها في الوقت نفسه ، فالتشكيل الشعري هو خرق لقاعدة اللغة والقاعدة هي النمط المرجعي الذي يحترمه كل متداول للغة معينة حتى يضمن لكلامه سهولة التواصل وممارسة تأثير معين.

ويرى(جاك دريدا) أن معطى (الحضور والغياب) يشكل تتويجاً للمعطيات الأخرى (الاختلاف، ونقد التمركز، ونظرية اللعب والكتابة) وهي جميعها تبرز فيها ثنائية الحضور والغياب وقد انطلق دريدا هذه المعطيات لنقد الخطاب الفلسفي الغربي وتقويض أسسه من خلال كشف تناقضاته واللعب بأنظمته وممارساته وتحويل معادلته المعرفية من (ميتافيزيقيا الحضور) حسب مصطلح دريدا إلى غياب المعنى واختلافه

(1) سهيل،موسى زناد: الشعر والأسطورة ،دار الشؤون الثقافية العامة، ط1،بغداد، 2008،ص86.

وتعدده[1] أن المراهنة التفكيكية تتجه صوب(الغياب) انطلاقا من كون المعنى الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي غير مستقر وغير محدد، لذلك أسباب عديدة منها انحدار التحولات المعرفية القاضية بنشوء المذاهب والتيارات الجديدة المحملة بالفكر والمعطى الثوري.

ومفهوم(الأثر)لدى دريدا يقوم على تقويض مفهوم الحضور، والأثر هو حضور الغياب وبقاؤه في أثره، فالأثر الذي يشير في ذات الأوان إلى محو الشيء وبقائه محفوظاً في الباقي من علاماته وهكذا يكون الأثر قناة للارتباط بسابق النصوص والعلامات الأخرى، والأثر يأتي بفعل غياب الشيء عن موضعه وهو يعطي الدلالة لبعث طاقة التعبير الحية في المعنى والأثر هو الدلالة كما يقول (نيتشه)(إن الإنسان لاشي والأثر هو كل شي)[2] ويتساءل (محمد علي النصراوي): كيف يمكن للقارئ أن يقوم بالنحت بالتشكيل بالخلق من شكل منحوت أصلاً؟ أي إذا كان الغياب يعطينا (اثر) ما يحوم حول الصورة الحقيقية (الشكل)/ الحضور/ النسيج الذي ابتدعه النساج وقام بصناعته ،إذن كيف يمكن لهذا القاري أن يتخذ من هذا (الأثر) / الطيف / الغائب مادة لتشكيل جسد (منطقة مقدسة) تنبثق من النص الأصلي للكاتب ؟ نقول أن هذه المادة /المثيرات الموضعة في النسيج السيميائي هي المعيار الحقيقي لتقويم الذات الغائبة ،وما هذه الذات إلا ذلك الكائن / الإنسان/ الكمون الساكن في النص ،فان هذا الكمون هو الروح الذي يحرك النسيج انه معطى فيزيقي / داخلي/ سفلي/ ذاتي لتقويم هذا الكائن الشبح / الغائب/المعنى الكامن في النسيج فنحن عندما نقرأ هذا الغياب بمعنى إننا نقرأ أثراً ،أي أن هذا المعيار الحقيقي يكمن في خلق (مثير) ذاتي يتمظهر أمامنا في النسيج النصي دائما يحيلنا نحو أطياف هذا الكائن / الإنسان[3].

---

(1) الشيخ علي،محمد سالم: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، أطروحة دكتوراه غير منشورة ،كلية الآداب،جامعة الموصل،2000،ص169

(2) عطا،وفاء حسين: التوافقية بين التحليل والتفكيك منهجا نقديا للفن التشكيلي المعاصر،رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، بغداد،2000،ص55

(3) النصراوي، محمد: طيف المنطقة المقدسة- حفريات نقد ما بعد الحداثة،دار الشؤون الثقافية العامة،ط1وبغداد،2006،ص251.

وبقدر ما يكون التشكيل (حاضرا) بقوة فان القاعدة تمثل (غيابا) وعندما تصاغ هذه القضية اللغوية في إطار جمالي نقدي فانه يترتب عليها التمييز بين نوعين من العلاقات التي يمكن ملاحظتها في العمل الأدبي، علاقتها تقوم بها العناصر الحاضرة وأخرى تقوم بها العناصر الغائبة المنزاحة[1] والانزياح المتحقق في الحضور والغياب في المفهوم العام للشعر الذي ينفرد بألآت شكلية ليس للنثر فيها حظ، ومن هنا يسهل حفظه وتداوله ،ويحافظ بذلك على حضور دائم ،لأنه يحاول القبض على الراهن والحاضر،وهنا يذهب (تودوروف) مع تغير في الحساسية الثقافية فعندما يقول:"هناك عناصر غائبة من النص لكنها إلى حد كبير حاضرة في الذاكرة الجماعية لقراء فترة معينة وهذا ما يمثل بطبيعة الحال علاقات الحضور inpresent وتكون على مسافة معتبرة من البعد عن بعضها وتكون علاقاتها غير مخالفة لعلاقة الغياب inabsentia،ويستعمل تودوروف مصطلحي الحضور والغياب ،علاقات الغياب هي علاقات المعنى والتميز وعلاقات الحضور هي العلاقات الشكلية أو البناء"[2]وهذا فيما يتعلق بعلاقات الحضور والغياب ،أما الوظيفة فان ذلك لا يتأتى إلا إذا رجعنا إلى الأداة، أي اللغة التي يستعملها الشاعر وهي هدف الشعر.

والظاهرة الشعرية بقدر ما تحققه من نجاح على مستوى التواصل فأنها تحاول القبض على المرجع الغائب من النص الشعري وقانون الحضور والغياب هو الذي يحكم الشعر ويعطيه حقه في الوجود، كذلك يتجلى الحضور والغياب في تقنية الكولاج لدى بيكاسو وبراك إذ ادخل عام 1911حروفا مطبعية وتلك كانت أشكالا تبقى في غنى عن أي تشويه لان الحروف بحكم كونها مسطحة تبقى خارج المكان وحضورها يجعل الأشياء المكانية متميزة عن تلك التي خارجها، ويتم فيها حضور الأشكال وغياب المعنى لأنه يحيل دوما إلى طبقات مضمرة في تضاريسه التحتية.

إن دراسة الحضور والغياب في العمل الفني تمثل أهمية استثنائية في الفن الحديث لوجود العديد من الفجوات والفراغات الصامتة التي تتطلب جهدا من المتلقي في

([1]) فضل،صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي ،مصدر سابق،ص306.

([2]) خمري،حسين: الظاهرة الشعرية(الحضور والغياب)،مصدر سابق،ص13.

قراءتها، ويمكن أن ترجع الكثير من مظاهر الغموض والترميز والتشويش في الفن الحديث إلى تزايد المساحات البيض في النص / العمل الفني، ولاشك في أن التعرف على بواعث عمليات الإقصاء والحذف إشكالية معقدة ، لكنها ترتبط أساسا بوقوع العمل الفني تحت سلطة الضغوط الداخلية والخارجية منها سلطات زمنية وأخرى روحية وثالثة جمالية إضافة إلى سلطة الدين والتراث والمؤثرات الأجنبية والثقافة، فيلجأ أحياناً إلى عملية إزاحة جمالية لتجنب المباشرة والتصريح وتغييب الأنساق والبنى والثيمات وبالتالي يتحول المتلقي والقارئ إلى جهاز استقبال فعال قادر على تلقي الرسالة ، وإعادة فك شفراتها وتأويلها وصولاً إلى إنتاج دلالة النص المحتملة على وفق سياقات زمنية وثقافية معا ،لذلك فان فعل الحضور والغياب في العمل الأدبي/ الفني" يميل إلى خلق أبعاد تتجاوز المظهر التعبيري للإيحاء بدلالات أخرى نحس بوجودها على وجه الاحتمال لا على وجه التصريح، ثم أن فكرة الدلالة الثابتة للنص/ العمل الفني تتعارض بشكل واضح مع واقع الأمر الذي يشير إلى هذه النصوص ،فلها خاصية جوهرية هي قابليتها على الدوام لان تقرأ في كل العصور من زوايا نظر مختلفة وجديدة وهو ما يدعو إلى ضرورة استبدال علاقة القراءة بالفهم إلى علاقة القراءة بالتأويل، ذلك أن فعل القراءة يتدرج ضمن فهم النصوص التي لها ارتباط بتلبية الحاجات التواصلية اليومية إلى تأويل النصوص التي يتجاوز بناؤها وإستراتيجيتها تلبية هذه الحاجات، إنها تنقلنا إلى مستويات أرقى من التفاعل لتعبر عن ردود أفعالنا النفسية باعتبارنا قراء"[1].

ويتم الانزياح في اللغة في كونها لا تستنفد التعبير ،لان ثمة إرادة في التعبير لا تقف عند حد ،ويستحيل أن تقول كل ما أرادت قوله ،وهو ما يسميه(أوغسطين) باللفظ الجواني أو المنطوق الداخلي verbum interius الذي يفتح في قوالب اللغة أرواح الحركة والحياة ،لأنه إرادة باطنية كفوارة مجازية لها القدرة دوما والرغبة في

([1]) لحمداني،حميد: القراءة وتوليد الدلالة(تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)الناشر :المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء،المغرب،2003،ص7.

التعبير عن شي دون استنفاد حقيقته[1]، وبالاعتماد على اللغة أساسا وقاعدة يتمخض عنها الانزياح ،ومن فرزها إلى لغات متعددة كلغة الشعر ولغة الأسطورة ولغة اللاشعور ولغة الفن ،التي من خلالها يتمكن الانزياح من بلوغ أقصى درجاته من خلال النص والنسق وتبادلية الحضور والغياب .

فبالنسبة للغة الشعر "فان السمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية كمايرى (يان ميكاروفسكي)هو سمتها التحريفية أي خرقها لمعيار اللغة المعهود أو قانونها الملزم المكون من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية بقصد التأثير بعد الإيصال"[2] وأن المنطق البلاغي القائم على مفهوم الانحراف والانزياح في لغة الشعر وهو ما أقامت الأسلوبية منطلقها النظري عليه في دراسة الأدب كان هو ذاته الإطار الموضوعي فيما أنتج بخصوص اللغة الشعرية في (حلقة براغ)خاصة التي قامت على دراسة الأدب في ذاته بعد جهود الشكلانيين الروس.

وفي اللغة الشعرية تتلخص مشكلة المجاز في الدراسات الأسلوبية في أنها انزياح أو انحراف عن الاستخدام العادي للغة ،سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وضعت له أو إسنادها إلى ما ينبغي أن تسند إليه في النظام المألوف للغة ، وهذا هو محور التحليل الدلالي للغة الشعر[3] إن بنية المجاز هي أكثر البنى فاعلية في تجميع الفضاء الشعري ثم بنية التشبيه بما فيها من اهتزاز في التطابق بين الدال والمدلول مما يسمح بوجود تعبير مضاف إلى الفضاء ،فيوسع من دائرته ويعمق أبعاده، إن المبدع يتعامل مع دال لكنه يسقط مدلوله الايقوني فيحدث بذلك الانزياح، ثم يتبع ذلك بدفع دلالة بديلة إلى مجال الصياغة فتتحرك الدلالة المسقطة إلى الفضاء النصي وتتسع مساحة الانزياح تبعا للترقي في بناء الصورة والتي هي نزاع بين الوظيفة

([1]) الزين،محمد شوقي: مصدر سابق،ص141.

([2]) ميكاروفسكي،يان: اللغة المعيارية واللغة الشعرية،تر: الفت الروبي، في مجلة: فصول، ع1، القاهرة،1984 ، ص40.

([3]) فضل ،صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي،مصدر سابق،ص370.

والمعنى لان الجملة الشعرية تستند إلى ألفاظها وظيفة يعجز معنى الألفاظ عن أدائها [1]وذلك من خلال تعدد دلالات المعنى .

ونعود إلى قضية الانحراف أو الانزياح في الشعر لنسأل لماذا نلجأ إلى تغيير المعنى ؟ ولماذا لا يكتفي المتلقي بالشفرة اللغوية القائمة؟ وجواب ذلك لان المعنى الأول لا يناسب السياق بل يكسره ويجعله محالا، أما المعنى الثاني فيرده إلى حظيرة الإمكان والانسجام ،فعدم التناسب خروج على قوانين الرمز اللغوية ،وهي عملية تقع على المستوى السياقي ،والمجاز بأنواعه خروج على شفرة اللغة، يقع على المستوى الدلالي ، وكلتا العمليتين انحراف ولكن الانحراف الثاني هو الذي يصحح الأول ويعيد للسياق تماسكه عن طريق المجاز ، بل يجعله أقوى وأكثر أداء لوظائفه الشعرية، والانزياح هو خطأ مقصود للوصول إلى تصحيحه، وعلى هذا فميكانزم الصيغة الشعرية يتكون من خطوتين:

1. عرض الانزياح أو الانحراف
2. قصره وتصحيحه،

وهذه العملية لا يمكن أن تنتهي إلى مجرد إعادة الوضع إلى ما كان عليه بل إنها تنتج شيئاً جوهرياً هو الشعر نفسه،لا أكثر ولا اقل، ومن هنا فان عنصر اللامعقول يعد ضروريا في الشعر لكن لا يستحيل إلى عبث[2]،"فليس الانزياح مجرد تنويع على المعنى بل هو يطال رؤية الشاعر المختلفة لعالمنا الواحد، أي انه يخص نظرية الشعر ، فالشعر استناداً إلى مفهوم الانزياح لا يمكنه أن يكون التعبير الأمين أو الصادق لكون غير عادي بل هو التعبير غير العادي لكون عادي"[3]،وكلما عمد الشعر إلى تعميق الانزياح ازداد انفصاله عن الجمهور ومن ثم اكتنف النص الغموض الشعري وحقق المفارقة بين وظيفة النثر ووظيفة الشعر، وهذا يعني إذا ابتعد بهذا الانزياح كثيرا عن مقاصد اللغة التي وضعت لها أصلاً يضعف من بنية الرسالة ويعطل وظيفتها النثرية

---

(1) جميل،جلال:العلاقة بين الأسلوب والشعرية،في:مجلة الوئام،ع(2)،2003،ص2.

(2) فضل،صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مصدر سابق،ص27.

(3) العيد ،يمنى: في القول الشعري،دار توبقال،الدار البيضاء، ط1 ،1987 ،ص20.

ويحولها إلى تأدية وظائف أخرى ذات أبعاد غير مقيدة بمنطق اللغة النثرية وعندها يختفي التسلسل والوضوح ومنطق الخطاب ويحل محله اللاتسلسل والإيحاء[1] أي انه يجب أن لا يكون الانزياح أو الانحراف مطلقا والبنيوية خاصة تؤكد على النظام ،لان الانزياح لو كان مطلقا لخرج عن اللغة إلى محض الهذيان لذلك يؤكد (جان كوهين)على أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة ، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلا أن الانزياح لا يكون شعرياً إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول [2]

وقبل أن ننتقل إلى الانزياح في لغة الأساطير لابد أن نعرج قليلا على الانزياح في رؤية النقد العربي الحديث صوب (العدول)الذي أشار إليه العلماء العرب بوصفه اقرب المفهومات إلى مصطلح (الانحراف أو الانزياح)على أنهم فضلوا الانزياح على الانحراف تفاديا للإيحاء الأخلاقي المقصود والمستثمر في كلمة انحراف[3]والعلاقة بين (العدول) بوصفه فكرة السبق إلى المعاني المبتكرة التي يتم من خلالها كسر المعنى الدلالي والإتيان بدلالة جديدة ،ويكون الانزياح عدولا عن البنية السطحية لا العميقة لان الثانية فرض ذهني غير مرتبط بالاستعمال فما يرتبط بالاستعمال هو البنية السطحية وهذا الأمر يوصلنا من الناحية الأسلوبية إلى أن الأسلوب هو انزياح عن قاعدة الاستعمال اللغوي لا انزياح عن القاعدة الذهنية التصورية[4]وبين الانحراف عند دارسي الأسلوبية العرب المحدثين بوصفه الابتعاد عن طرائق التعبير الشائعة وربما اقترب من القليل وحتى الشاذ وهو خصيصة اللغة الفنية[5] إنما تتحدد بعلاقة كليهما

([1]) عبو،عبد القادر: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة(بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي)،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،2007،ص125.

([2]) مبارك،محمد رضا: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي،مصدر سابق،ص211.

([3]) السيد،علاء الدين رمضان: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1996،ص142.

([4]) عياد،شكري محمد: اللغة والإبداع،مبادئ علم الأسلوب العربي،انترنشنال برس،القاهرة،1988،ص83.

([5]) المصدر السابق نفسه،ص78.

بالقاعدة الأصل والعلاقة بين القاعدة والانحراف أو الانزياح هي التي تحدد العملية الأسلوبية وليس الانزياح في حد ذاته"[1] والانحراف في احد وجوهه يكون في البناء النحوي للجملة ولكنه لا يعني مخالفة القواعد إنما يعني العدول عن الأصل وهو ما يرتبط بمصطلح قديم عند النقاد والبلاغيين هو(الاتساع) وقد جاء في قوله تعالى:(**وَالسَّمَاء بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ**)* ومعنى الاتساع ذلك ورد في الشعر العربي القديم أذ ذكر الإمام (علي عليه السلام):

أتحسب انك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر

وهنا يتبين لنا معنى الاتساع من خلال ما يتصف به الإنسان من صفات العالم والكون في فسلجته وفكره ونفسه ،فالاتساع هنا ينزاح من الإنسان إلى الكون برمته" والاتساع يمثل القدرة على خلخلة الدلالة الوصفية والخروج بها إلى تشكيلات لا يسمح بها المعجم لأنها تسمح بتكوين صياغي متنافر الدلالة لا يمكن قبوله إلا من منطلق إبداعي خالص"[2]كما يدخل ضمن مفهوم التغير ،فالمتغير عدول عن الحقيقة إلى المجاز وهو غاية الانزياح.

إن ظاهرة الانزياح تتشعب إلى نوعين :1- مردود قاعدي Ruleicdeviation

2- **انحراف مضموني: انزياح**Displacament

الأول لا يجدي نفعا في تحديد القيمة الأدبية للنص والثاني يعد بعدا جماليا انه قادر على تفجير الطاقة التواصلية للغة بين الشاعر ومتلقيه[3]

ويرى(احمد محمود ويس)أن تفضيل مصطلح الانزياح على الانحراف والعدول، لأنه أولاً يعد ترجمة دقيقة وموفقة للمصطلح الفرنسي Ecart كذلك فان تشكيل الانزياح الصوتي وما فيه من مد من شأنه أن يمنح اللفظ بعدا إيحائياً يتناسب

(1) السيد،علاء الدين رمضان: المصدر السابق نفسه،86.

* سورة الذاريات ،الاية47.

(2) عبد المطلب ،محمد : بلاغة العربية –قراءة أخرى،الشركة المصرية العالمية ،لونجمان ، ب.ت،ص98.

(3) السيد،علاء الدين رمضان ،مصدر سابق،ص149.

وما يعنيه في أصل جذره اللغوي من(التباعد والذهاب)،والفعل (انزاح) مطاوع ينطوي ضمنا على فعل آخر وراءه جعل الشاعر أو الكاتب ينزاح، إضافة إلى أن كل من لفظي الانحراف والعدول يرد في كتب بلاغية ونقدية في معان كثيرة ليست بنقدية ولا أسلوبية ،فان الانزياح يمتاز من ذلك بان دلالته منحصرة تقريبا في معنى فني وهو لا يحمل لبساً من أي نوع كان كما يحمل الانحراف من معنى أخلاقي سيء غير مطمئن[1].

أما بالنسبة للانزياح وعلاقته بلغة الأسطورة ، فعلى الرغم من أن اللغة والأسطورة ينحدران من أصل واحد في رأي العديد من الفلاسفة والمفكرين إلا أن ثمة فروقا كبيرة بينهما، إذ يظهران في اللغة على الدوام طابعا منطقيا بمعنى الكلمة ،أما الأسطورة فتبدو وكأنها تتحدى كل القواعد المنطقية فهي مشوشة متقلبة ولا عقلية [2]، على حين تسعى اللغة العادية لضمان سلامة الرسالة وتحديد الأشياء غير المحدودة واللامتناهية فلن لغة الشعر على العكس من ذلك ترمي إلى تمويه الرسالة وتحويل ما هو محدود ونسبي إلى المطلق الكلي والجوهري[3]، لذلك فلغة الشعر تقترب من لغة الأسطورة التي تعد قاسما مشتركا بين الشعر والدين[4] ، وبما أن الأسطورة تمثل انزياحا من الواقع إلى الخيال (أشبه بالحلم) فانه ليس ثمة حقيقة في جوف العمل الشعري والفني ،الهروب اللانهائي للمجازات وحده هو ما يوجد.

فمثلا في مدلولات العلامات في المبدعات السومرية ،تشتغل العلامة بنية (دالا) في منطقة المتخيل خارج مساحة التكوينات العينية، باعتبارها تقدم تفسيرا حدسيا للامرئيات بقوالب المرئيات ،فالعلامة في التكوينات السومرية تشبه ذاتها في

---

(1) ويس،احمد محمد:الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ،مصدر سابق،ص56-57.

(2) كاسيرر،ارنست:الدولة والأسطورة،تر:احمد حمدي خاكي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت،ص35.

(3) كوهين،جان:بنية اللغة الشعرية،مصدر سابق،ص150.

(4) ويليك،رينيه واوستن وارين:نظرية الأدب،تر:محي الدين صبحي،مر:حسام الخطيب،مطبعة خالد الطرابيشي،1972،ص248.

القصدية الطبيعية ،لكنها خارج حضورها الـواقعي كبنيـة (مـدلول) فهـي عبـارة عـن تلخيص للدلالات التي تمثلها والتي تشـفر عـن مغـزى دلالـي كـامن خلفهـا (خلـف السطح) في مدلولاتها لبنية مفاهيم الفكر الاجتماعي ومن هنا اكتسبت (صيرورتها) ، وبدت مفاهيم أزلية الحيوية ،فليس للأسطورة (زمن محدد) أي أنها لا تبلغ عن مقولتها في حدث في الماضـي بـل إحـداث دائمـة الحضـور فزمانهـا ماثـل أبـداً، فمـثلا الإلـه (تموز)الذي اختفى ثم بعث للحياة إنما يحدث في كل عام ليبرر عقليا التجـدد السـنوي المحسوس في حياة الطبيعة.

فالكشف عن الحقيقة أو اللامرئي يعني تجاوز الواقع ،وتحويلا لنظامه، وهـو مـا يقتضي تحويلا لنظام التعبير كي تستطيع اللغة أن تعبر عن اللامرئي والانزياح المستمر من خلال الخروج من قدر الطبيعـة والـدخول في إرادة الإنسـان أي مـن الثبـات إلى التحول ،فما يشكل جزءا من اليومي يصبح في الوعي الجمعي نوعا من الأسطورة التي تنتمي إلى الخيال والى مجال اللامحتمل، فعندما يتبدى (الكـوني) أمـام الإنسـان بشـكل تساؤلات ، فان شكلا ما يتولد وهذا الشكل هو الأسطورة، وبمـا أن الأسـطورة هـي تكثيف واختصار للكوني فإنها تشكل أساساً هاما من أسس تطـور الفكـر الإنسـاني، والرموز عادة تجد تربتها الخصبة في الأساطير[1]

وإذا كان مشكل نقل الفكر من الداخل إلى الخارج ليتجسد في العبارة،قد شـغل الفكر والأدب الإغريقيين لأنه لوغوس أو عقـل نـابع مـن ذات ناطقـة ومفكـرة فـان المشكل الذي اغرق هذا الفكر في تأويلات وتقنيات تفسـيرية هـو مشـكل الأسـطورة والتأويل الرمزي الذي أشار إليه أفلاطون وأرسطو وقبلهما الرواقيـة ، فالمشـكل هـو إمكانيـة انطـواء التعـبير علـى دلالـة أخـرى لم يفصـح عنهـا ، أو أشـير إليهـا عـبر الرموز(الاليغوريا) ، وهذا الأخير يعبر عـن شـي لـيفهم في دلالـة مغـايرة، فالتأويـل الرمزي جاء ليدل على معنى متوار عسير الإدراك ولا يمكن بلوغه الا بتقنيات رمزيـة

(1)صاحب،زهير:الفنـون السـومرية،سلسـلة عشـتار الثقافيـة، إصـدار جمعيـة الفنـانين التشـكيليين العراقيين،دار ابكال للطباعة والتصميم،2005،ص162.

وإشارات ليست في متناول العموم ،والعقل الاشتقاقي يؤدي دورا في اختراق طبقات اللغة ليكشف عن التشكيلة الأصلية لهذه المدلولات [1].

وقد ركز نقاد الأسطورة المعاصرين على وظيفتها الإيديولوجية بوصفها وعيا مموها ويسمي (بول ريكور) هذه المقاربة (تأويلية الشك) وهي تأول الأسطورة بأنها خطاب مقنع يخفي معنى واقعيا تحت معنى متخيل وهي تندب نفسها لمهمة إزالة القناع عن هذا الوهم وكشف الحجاب عن الحقيقة ، وكثيرا ما يستمد المشروع الحديث في كشف القناع عن الأسطورة دوره في مناهج البحث التي طورها (ماركس ونيتشه وفرويد) وهم معلمو الشك الثلاثة – كما يدعوهم ريكور- لقد بلور(نيتشه) تاويلية جينالوجية كانت تريد متابعة اثر الأساطير حتى تصل بها إلى إرادة قوة ضمنية (أو في حالة الأساطير الأفلاطونية والمسيحية عن تاليه العالم الآخر إلى سلب إرادة القوة هذه)، وطور(فرويد) تأويلية تحليلية –نفسية رأت في الأساطير طرائق لإخفاء الرغبات اللاشعورية ، فرأى فرويد في كتابه (الطوطم والمحرم)الأسطورة باعتبارها استبدالا لموضوعات بدائية ضائعة توفر تكثيفا رمزيا للذائذ محرمة ، وعلى غرار هذا يقال عن الأساطير الدينية أنها تمثل نوعا من (العصاب القهري) الجماعي أذ تختفي الدوافع اللبيدوية وراء آليات تسامي بالغة التعقيد ، وهناك ثالثا(ماركس)الذي اقترح تأويلية نقدية (للوعي الزائف) كانت هدفا إلى الكشف عن الارتباط المقنع بين الأساطير الإيديولوجية (والبنى الفوقية) والوقائع الضمنية للهيمنة الطبقية كما يوضحها الصراع حول ملكية وسائل الإنتاج (أو البنى التحتية) وهكذا تمثل الأسطورة عند ماركس التحقق اللازمني والمتعالي نفسه سواء كان مصدرها الدين أم الفلسفة أم الفن قناعاً إيديولوجيا للواقع التاريخي الذي يرمي إلى الاستغلال الاجتماعي الاقتصادي [2].

أي أن تأويلية الشك قد فسرت الأسطورة على أنها طمس لبعض الوقائع الأصلية (مثل إرادة القوة أو الرغبات اللاشعورية أو شروط الإنتاج أو الهيمنة المادية)

---

(1)الزين،محمد شوقي: مصدر سابق،ص45.

(2) ريكور،بول: الوجود والزمان والسرد،مصدر سابق،ص105– 106.

"إلا أن بول ريكور في (تأويلية الإثبات) يعمل على أن الأسطورة لا تخفي فقط معنى موجودا من قبل بل تكشف عن آفاق معنى جديد أيضاً،وهكذا بدلا من تأويل الأساطير فقط من خلال إحالة من الدرجة الأولى إلى سبب مقرر سلفا يختفي وراء الأسطورة، تكشف عن إحالة من الدرجة الثانية إلى (عوالم ممكنة) تسترعيها الأسطورة، أي تبين احتمال معنى بعيد للأساطير إضافة إلى معناها القريب ،أي وجود أفق غائي يتطلع إلى الأمام إلى جوار الأفق الأصلي الذي ينظر إلى الخلف، والأسطورة تشكل على حد تعبير ريكور كشفا لعوالم غير مسبوقة وانفتاحاً على عوالم أخرى ممكنة تسمو على حدود عالمنا الفعلي المستقر وتقوم بوظيفة بعث اللغة وتجديدها" [1]. أي أنها تمثل انزياحا في اللغة وإحالتها إلى العوالم المخبوءة في قلب الأساطير وتؤشر خروجها من العماء الساكن إلى الزمن المتحرك فتنتقل من الوجود المجرد إلى الفعل .

وبنية الأسطورة تشترك مع بنية اللغة وبنية العمل الفني الحداثي بقاسم مشترك هو الرمز ويشير إلى ذلك (ليفي شتراوس) فبرأيه" أن التشابه بين بنية الأسطورة وبنية اللغة إنما يتجسد في المستوى الرمزي الذي يجعل الأسطورة مشحونة بمستويات تأويل دلالية ثقافية ترتقي إلى ما فوق المظهر السطحي شأنها شأن اللغة التي ينقل فيها المستوى التواصلي إلى حدود الرمز الدال على حدود الوقائع أو الإشارة إلى مسميات مكثفة الدلالة" [2]، والرمز في الأسطورة هو الذي يؤسس وجودها عامة ونسيجها خاصة فالأسطورة بنية رمزية تشبه بنية اللغة وهذا يعني أن الصور اللغوية المختلفة هي التي تدعم كيانها العام. والأسطورة لها بنيتها الخاصة ونظامها المميز الذي يحتم إدراك الأسطورة بنية كلية شبيهة ببنية اللغة تتشاكل وحداتها الأسطورية الأساسية لتشكيل المعنى الذي يعد جوهر العملية القرائية الأسطورية.

وإذا كانت العقلانية مذهبا عقلانيا وكانت اللغة فيه مجرد تمثيل للواقع ،فان الرومانسيين كانوا أول من شرب من كأس الأسطورة ...بعد أن كانت الأسطورة مصطلحاً سلبياً يدل على تخييل فحسب في القرنيين 17-18 وفي عصر التنوير تحول

---

(1) نفسه ،ص107.

(2) حجازي،سمير:قضايا النقد الأدبي المعاصر،الفكر الحديث،الدار البيضاء،1983،ص106.

الأمر مع الرومانسيين ومع كتاب(فيكو) (العلم الجديد) أصبح للأسطورة مفهوم جديد وأصبحت كالشعر نوعا من الحقيقة لا ينافس الحقيقة العلمية أو التاريخية بل يرفدها[1] وهنا نحاول أن نقف عند ظاهرة مهمة في لغة الشعر بدأت مع الرومانسية التي كانت أول من أنجز الخطوة الأولى على طريقها واستمرت بالتعاظم لدى الرمزيين وبلغت أوجها مع إزاحات السورياليين وهي ظاهرة الانقطاع في لغة الشعر الحديث وإلغاء الحدود الفاصلة بين العقل واللاعقل التي بدأها رامبو، وإذا كانت البلاغة القديمة قد توقفت عن مناقشة هذه الظاهرة، فان الأسلوبية الحديثة أكدت على دراستها في الخطاب إذ صار الخطاب لدى العديد من شعراء القصيدة الحديثة خاليا من التسلسل المنطقي أو العقلي ، ليخلق عنصر المفاجأة في ذهن المتلقي.

ونتيجة لاختلاف المجتمعات الحديثة عن القديمة يضطر الشاعر أو الفنان إلى إجراء تعديل يزيح الأسطورة عن أساسها وهيكلها الأولي، ليخلق أسطورته الخاصة، وذلك تبعاً لمستجدات العصر ومخترعاته الحضارية ونشوء العلاقات الاجتماعية ومتغيرات السياسة في قيام وسقوط الأنظمة، مما يضطر الشاعر والفنان إلى سحب المادة الأولية للأسطورة وزحزحة أرضيتها لتوليد دلالات مغايرة وطرح تلك الأساطير بأشكال أخرى، وعلى الرغم من أن وحدة التقليد الأدبي والفني وهي خاضعة للتقليد الأولي الذي لا يتغير، لكن الذي يتغير هو انزياح الأسطورة عن أصولها الأساس قليلاً أو كثيراً من تعديل بعض الأشياء واستبدال أشياء بأشياء أخرى.

أن الانزياح لا يقتصر على تغيير الأدوات الأسطورية فحسب، بل يشمل الفكرة ذاتها، إذ قد يوظف الشاعر هذه الفكرة توظيفا جديدا أو قد يضخم فكرة ثانوية ويجعلها تتصدر الأسطورة ، أن في فكرة الأسطورة الكثير من الموتيفات الثانوية التي يختار منها الشاعر ما يناسب نظرته وما يعالج به الموضوعات التي يطرحها عصره.. هذه العناصر الجديدة هي التي نسميها العناصر المنزاحة أي التي لا تنطبق تماما على مسار العناصر القديمة، بيد أن النواة الأسطورية تبقى كما هي، ولمزاج الشاعر

(1) ويليك،رينيه وواوستن وارين:نظرية الأدب،مصدر سابق،ص246.

دور في عملية الانزياح[1] ، ومن هنا فعندما حاول(بول ريكور) تطبيق هرمينوطيقية الاستعارة عن الحكايات الرمزية، رأى مكونا (مشابها) في الشكل السردي للحكاية (النموذج) و(غير المشابهة) بطريقة السرد التي تنتهك بتدخل ما هو غير طبيعي أو فضائحي ،هذه المكونات تقود إلى احتدام بين (انغلاق) الشكل السردي و(انفتاح) العملية الاستعارية، بحيث تخلق تصوراً أمام النص بين المؤول/السامع والنص نفسه حيث يصبح واضحاً إحالة الحكاية[2] ، فمثلا المضامين ذوات البنية الدينية والتي تزيح (المرئيات) إلى نظم مايثولوجية تعاني انزياحا دلاليا وتقولب أشكال الآلهة (غير المرئية) بنظم شكلانية وقوالب مدركة بالبصر والبصيرة ،تتصل بمضامينها الباطنة بخصوصية لاشعورية يجب البحث عنها في منطقة (تحت النص) صحيح أنها تمثل جانبا من الواقع ولكن ليس الواقع القائم على التجريب الذي تفصح عنه الملاحظة المباشرة بل هو ذلك لواقع المتخفي أنها تبحث في ما وراء العلاقات العينية عن تلك البنية التحتية اللاشعورية والتي لا يمكن الوصول إليها إلا بفعل عملية بناء أو استنباط لبعض النماذج،كما هو الحال في العمل الفني الحداثي الذي يتطلب وعياً جديدا لإدراكه.

إضافة إلى لغة الشعر ولغة الأسطورة هناك أيضاً لغة اللاشعور ، يمكن للانزياح أن يتجلى فيها، وأن إدراج التحليل النفسي ضمن النموذج اللساني البنيوي ،غايته التأسيس لمنظور جديد حول اللاوعي الذي يكشفه النص عبر الحركة اللانهائية للدال الذي يقدم للقارئ عبر تحوله حقيقة النص، وأن آلية التكرار تجعل الدال يضفي قوة معنوية على العناصر التي يتمثلها فتستحيل إلى عملية تجتذب المعنى في كل مرة بشكل مختلف لكنه منسجم مع سيرورة الدلالة العامة في النص ، فعبر التكرار تشغل ذوات مكان ذواتا سابقة وهكذا تتعدد مكونات البنية لتعطي للدال أقصى حالات التعبير الرمزي والدلالي.

---

(1) عبود ،حنا: النظرية الادبية الحديثة والنقد الاسطوري ،مصدر سابق ،ص154.

(2) سهيل،موسى زناد:الشعر والأسطورة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد،2008،ص84.

يقول (لاكان) في معرض حديثه عن البنية الذهنية وطريقة التعبير عنها تعبيراً متناسقاً أن بنية اللغة شبيهة ببنية اللاوعي"[1] وهذه المقولة تظهر لنا لأول وهلة من خلال مبدأ المشابهة والمماثلة، واستيعاب المكونات الجزئية المتفاعلة، فاللغة نظام للرموز والدلائل المشكلة من سلسلة من الأنساق والسياقات التركيبية والدلالية والمعجمية والصوتية، واللاوعي بدوره يمثل نظاماً لسلسلة متشابكة من التصورات والأفكار والهواجس والانفعالات والرؤى التي تنتظم في عملية تفعيل وانفعال مع مستويات الوعي والإدراك، ومع مسيرة الحياة الخاصة بالفرد ،"فاللغة هي أساس اللاوعي من حيث كونها المجال التنظيمي الأول عند الإنسان، وباكتساب الإنسان لملكة اللغة يقوم بتقنين وضبط طاقاته الغريزية وإكسابها نوعاً من التقنين داخل نظام رمزي لا يمكن الإفلات منه فتتحدد شبكة الصور والأحلام والتصورات والرغبات وتتفاعل بما يتيحه النظام اللغوي"[2].

وترتبط دراسات عالم النفس البنائي (جان لاكان) بعلم اللغة وقد أصبحت بفضله نظرية علمية مستقلة معترفا بها في جميع الأوساط، ومحورها انه بمساعدة علم اللغة البنائي يمكن أن نضيف اللاشعور بطريقة علمية ونفهم قوانينه بالدقة اللازمة ، ينتظم كلام اللاشعور في بنية متماسكة على انه لغة، فاللاشعور هو كلام الآخر[*] على أن نفهم الآخر بأنه ليس هو الشخص الآخر فحسب بل هو تنظيم اللغة بشكل تعبر فيه عن فاعل الثقافة الجماعية واللاشعور معا، مما يعني أن التحليل اللغوي هو المنهج الملائم لدراسة اللاشعور .

([1]) ستروك،جون:البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا،تر:محمد عصفور،عالم المعرفة ،العدد (206) ، الناشر: فيفري ،1996، ص171.

([2]) عيلان،عمر: في مناهج تحليل الخطاب السردي،سلسلة دراسات(2)،منشورات اتحد الكتاب العرب،دمشق،208، ص197.

* (الآخر)الغيرotherالذي يقع خارج سياق انتمائنا ،وهو مصطلح مستقى من نظريات فرويد ويشيع في النقد الفرويدي والنقد النسائي ينظر(العناني،محمد:المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم انكليزي – عربي) مكتبة لبنان-ناشرون،الشركة المصرية للنشر –لونجمان دار نوبقال للطباعة،ط1،القاهرة ،1997، ص196).

"وقد تحدث فرويد عن الإبدال أو الإزاحة أي الاتجاه إلى إبدال شيء بشيء إذا كان لصيقاً به أو مرتبطا به ، وفرويد يقول أن العقل الواعي عندما يفرض الرقابة على شيء ما يضطر الإنسان إلى استبدال ما مقبول بما فرضت عليه الرقابة ،وهذا ما طوره النقاد المحدثون الذين طبقوا هذا المفهوم على الكتابة ... وأن مصلحات التكثيف والإحلال والإزاحة condensatian and displament مأخوذة من مفهوم فرويد للأحلام وتفسيره لرمزية الحلم، إذ يقول أن الإحلال أو الإزاحة والتكثيف في الأحلام هما العاملان اللذان يتحكمان في الشكل الذي يكتسبه كل حلم ،وقد طبق بعض النقاد المحدثين هذين العاملين على الصور الشعرية [1] ويمكن تطبيقها على اغلب مدارس الفن الحديثة كما في أعمال(شاغال) و(بيكاسو) مثلا وما فيها من إبدال وإحلال وإزاحة،كما تناولت المدرسة السريالية طروحات فرويد وجاءت بنتاجات شبيهة بعالم الأحلام مع الفارق أنها أحلام منظمة مدروسة وفق ما يتطلبه العمل الفني من وعي ودراية.

ومسألة المكبوت موجودة في التحليل النفسي والتاريخ وهو ما أشار إليه (ميشال دي سارتو1925-1986)"الذي ركز على مسألة المكبوت في التحليل النفسي الذي يتخذ في الدراسات التاريخية والنقدية صورة (اللامفكر فيه)، فالتاريخ والتحليل النفسي يتمتعان برؤية مختلفة في معالجة مواضيعهما وفي عملية تنظيم فضاء الذاكرة وتوزيعها ،التحليل النفسي يسلم بوجود الماضي من داخل الحاضر في شكل عودة المكبوت التاريخي ،التاريخ يرى أن الماضي هو(بجانب)الحاضر في شكل تسلسلات زمنية ...يرى(سارتو) أن أب التحليل النفسي قام بردم الهوة بين نفسانية الفرد ونفسانية الجماعة واعتبر أن الطابع المرضي في الإنسان خاصية كامنة في التجربة الإنسانية ذاتها،وانه قرأ التاريخ في علاقته بالأزمان بوصفها الأرضية التي تنظم وتزيح

(1) العناني،محمد:المصطلحات الأدبية الحديثة،الشركة المصرية العامة للنشر، دار نوبار للطباعة، ط1 ،بيروت- لبنان ،ناشرون،1996 ،ص12-13.

زمانيات اللحظة ،بهذه الرؤية النقدية يرى سارتو أن فرويد أدرج الخيال عملية لا ينفك الخطاب النقدي عن ممارستها[1].

لكن عصر(فرويد) قد سبق علم اللغة الحديث على يد (سوسير) عام 1916اي بعد نشر كتاب(تفسير الأحلام) لفرويد ،ولابد من ترجمة مقولات فرويد مباشرة إلى علم اللغة البنائي لإيجاد العلاقات الحميمية بينهما ،هذه العلاقة التي دفعت لاكان إلى تأكيد بنية اللاشعور بنية لغوية ،وقد ابرز أهمية(مرحلة المرآة)• في التطور المبكر للطفل واكتشافه المندهش لصورته...وإدراكه الأولي لنفسه جسما موحدا يمكن التحكم فيه ، ويلمس طاعته،مما يعد مرحلة ضرورية في تطور(الأنا) ويحدث شيء شبيه بذلك بالنسبة للغة فطبيعة اللغة التجريدية تجعل أي معرفة بشرية ممكنة وتتضمن نوعا من إنكار الحقيقة الواقعية ،أن تلك الوظيفة الأساس للغة إن لم تكن جزءا من الحوار الإنساني ويخضع بالتالي لقوانين القول العادي والتفكير الجدلي، فإنها يمكن أن تطبق إمكانياتها في النقل والتكثيف والإسقاط لإنكار الواقع والخضوع المطلق لمبدأ اللذة ،وتتكون هذه (اللغة المنسية) للاشعور وهي لغة قديمة تقف بالمرصاد لأعمق مقولاتنا الموضوعية وتترقب نرجسيتنا وعلاقتنا بالآخرين،وهي مسألة أفاد منها كثيرا الفنان المحدث في إبراز كوامنه الخفية وذاته الفردية بطريقة منزاحة عما كان عليه فنانو العصور الكلاسيكية ليعبر عن سرعة العصر وتعقيده في تطور أناه وتكثيفها وتجريدها وترميزها وصولا إلى أشكال فنية محدثة.

من المعلوم أن فرويد في سنة 1923 قسم الجهاز النفسي للفرد إلى:الهو La.ca والاناMoi والانا الأعلى Le.surmoi ويرى فرويد أن الفنان كالعصابي ينسحب من

([1]) الزين،محمد شوقي: الازاحة والاحتمال ،مصدر سابق،ص262.

• مرحلة المرآة:Mirror – Stageمصطلح نفسي أطلقه (لاكان1949) لأول مرة للإشارة إلى أن مفاهيمنا في الأصل ما هي إلا تمظهرات وانعكاسات خيالية نحاول الدفاع عنها أمام العالم الفيزيقي المنظور ،وتعد هذه المرحلة ردا على المرحلة الاوديبية عند(فرويد) وتبدأ من مرحلة الطفولة وتثير إحساساً بالأشياء والاكتفاء الذاتي من المعرفة.

واقع لا يرضاه إلى دنيا الخيال [1] وقد ظهر مفهوم التصعيد عند فرويد نتيجة للدراسات التي أجراها على الشعراء والفنانين وحدده بوصفه القدرة على تبديل الهدف الجنسي الأساس بهدف آخر غير جنسي "والأعمال الفنية هي إشباع خيالي لرغبات لاشعورية شأنها شأن الأحلام وهي مثلها محاولة توفيق ،وبدورها تجتهد كي تتفادى أي صراع مكشوف مع قوى الكبت" [2] .

إن الخاصية الجوهرية التي يبدو فيها الانزياح والتي ترتبط بالإبداع، هي ذلك السعي المتواصل من الأنا للوصول إلى الإشباع عبر هاتين الآليتين بهدف إحداث تسوية وحل توفيقي، فيتشكل الحلم بصورة تعبر عن تلبية لرغبات مكبوته، هذه الرغبات تتسم بالذاتية والنرجسية، لذلك يكون الحلم هو المجال الذي يضمن لها التستر وعدم الكشف،أما الإبداع فانه يسعى إلى إحداث التوازن عبر اتكائه على القيم والسلوكيات الاجتماعية "فالعلاقة بين الأحلام والإبداع وثيقة، من حيث كون الإبداعات المختلفة كالشعر والقصة وألوان الفن التشكيلي هي تلبية خيالية لرغبات لاواعية" [3] وانه أكد"أن الشعراء والروائيين هم أثمن خلفاء المحللين النفسانيين وأعزهم لأنهم يعلمون مابين السماء والأرض ،أشياء لم نتمكن بعد من الحلم بها بحكمتنا المدرسية ،أنهم أساتذتنا في معرفة النفس البشرية" [4] وهو ينظر إلى الإنتاج الفني والأدبي على انه مشكلة أو حالة مرضية تتطلب حلاً ، وان الكاتب أو الفنان يسعى للتخفي والانزياح وراء الرموز والأخيلة التي يحاول أن يستبدل الواقع بالخيال ،ذلك لان تلك الدوافع التي تم كبتها وطردها من حقل الوعي ،لا يعني إنها كفت عن الوجود فالواقع أن وجودها يستمر في دواخلنا ،أي انه انزياح ما بين الظهور والتخفي،

([1]) الدروبي،سامي:علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة،1971،ص283.

([2]) فرويد، سيجموند: حياتي والتحليل النفسي،تر: مصطفى زيوروعبد المنعم المليجي، دار المعارف، ط2، القاهرة ،1987 ، ص73.

([3]) فرويد، سيجموند:تفسير الأحلام،تر: مصطفى صفوان،دار المعارف،ط2،القاهرة،1969،ص291.

([4])Freud, Sigmund: Delire et reves dans la Gradiva de JENSEN. Gallimard ,1973, page 127.

بحيث أن تلك الدوافع تقتنص الفرصة للتعبير عن نفسها بأشكال عديدة لكنها تفعل ذلك بطريقة تجعلنا لا نعي تسلسلها الخفي، لذا فهي عندما تعود للظهور وتعرب عن وجودها تتخفى في انزياح دائم بحيث لا يمكن للعقل الواعي من إدراك هويتها الحقيقية.

ويرى(يونغ) أن (فرويد) الرائد الذي أجرى أول محاولة لاستكشاف الخلفية اللاواعية للوعي تجريبياً، لقد استند على الافتراض العام القائل بان الأحلام ليست أمراً من أمور الصدفة بل أنها مرتبطة بالمشكلات والأفكار الواعية [1] وقد استخدم تقنية التداعي الحر ،ووجد من خلال الانزياحات التي تتم بين المريض والمعالج النفسي في ملئه للفجوات والثغرات عند تداعي الأفكار، فوجد فرويد من خلالها أن الأحلام يمكن أن تختزل إلى أنماط أساس معينة، هذه التقنية مكنت فرويد من استخدام الأحلام نقطة بدء لاكتشاف مشكلة المريض اللاواعية.

وفرويد يشير إلى وجود نمطية في تأويل بعض الرموز الحلمية التي تحتفظ بدلالة معينة ويرى بان قارئ الإبداع يختلف عن قارئ الحلم ،إذ الأول يتلقى الإبداع بقصد إشباع الرغبات المكبوتة ،أما الثاني فلن يجد فيه إلا عالماً خاصاً بصاحبه ،لذا عليه أن يتعرف على عناصره ودلالاته من خلال امتلاكه معرفة وحدسا وفراسة،ويرى فرويد تشابها في آليات العمل بين لغة الحلم ولغة الأسطورة وتشابه الرموز بينهما باعتبارهما إنتاج العمليات النفسية اللاشعورية "ففي الأسطورة كما في الحلم نجد الأحداث حرة الوقوع خارج حدود الزمان والمكان فالبطل في الأسطورة كما هي حال صاحب الحلم يخضع لتحولات سحرية ويقوم بأعمال خارقة هي انعكاس لرغبات مكبوتة تنطلق من عقالها بعيدا عن رقابة العقل الواعي الذي يمارس دور الحارس على بوابة

([1]) يونغ،كارل غوستاف وجماعة من العلماء:الإنسان ورموزه ،سمير علي،دائرة الشؤون الثقافية والنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة(120)،بغداد،1984،ص26.

اللاشعور"[1] أي أن فرويد اهتم كثيرا باللاوعي واعتبر الأحلام والصور بمثابة الشارع المؤدي إلى اللاوعي.

يمكننا أن نتبين الانزياح الذي جاء به (يونغ) من حيث اعتباره النفس كائنا انتقاليا ، لذا يجب تعريفها بالضرورة بناء على وجهيها: فهي من وجهة تقدم لنا لوحة عن بقايا الماضي وآثاره ،وتقدم لنا من جهة أخرى معالم المستقبل نظراً لان النفس تبتدع مستقبلها الخاص ،فالانزياح هنا يتجه بالحلم من الماضي نحو المستقبل ،والماضي هنا يتلاءم مع فكرة اللاشعور الجمعي التي جاء بها يونغ (وليس اللاشعور الشخصي حسب فرويد) وهو ماضي لأنه يتعلق بالأوهام والأساطير والذكريات الفطرية لدى كل شخص تنتقل إليه بالوراثة البايولوجية عبر الأجيال المتعاقبة منذ أقدم العصور وحتى اليوم ،وهو ما يجعل محتويات اللاشعور الجمعي كخليط غريب الشكل من الخرافات التي نشأت لدى الأقدمين بانزياحات مستمرة كأفكار خيالية غريبة لدى كل منا ،لذلك فاللاشعور يشكل الأساس للحياة اليومية .

والأحلام وشيجة الصلة بالفن وان كانت تختلف عنه بالهدف أو الغرض، فغرض الفن البحث عن اللذة ، وغرض الحلم تجنب الألم ، والشكل الفني أساساً شكل حلمي منزاح إلى الخارج إلى الحقيقة العالمية، لا إلى الداخل إلى عالم اللاوعي،إذن سيكون العمل الفني والأدبي قريباً من الحلم ولو اختلف الهدف كما أشار فرويد ،اذ أن الفن تقرره العناصر نفسها التي تنتج الشكل الحلمي ، ويرى انه لا يمكن تأويل الحلم إلا إذا فهمنا الميكانزمات المسؤولة عن اشتغاله ،وهي التكثيف والنقل وغياب الروابط والمشابهة والتعيين.

وفي العصور الحديثة سعى النقد النفسي أن يكون جزءاً من الدراسة الأدبية لا أن يحل محل النقد الكلي ، والناقد الأدبي ملزم بحدود مبحثه الجمالي بمتابعة البناء اللغوي في التواءاته وتلويناته الأسلوبية أو البلاغية، وعليه أن يرصد كل الصيغ الاستعارية والبلاغية التي تشكل فضاءا وسيطاً بين كوامن نفسية الكاتب و لا شعوره وبين المتلقي، لذلك استخلص (لاكان) نظرية مختلفة للتوازي بين آليات اللاوعي

([1]) صاحب،زهير: الفنون السومرية،المصدر السابق نفسه،ص54.

وقوانين عمل اللغة بالاستناد عل تحليل فرويد لتشوهات عمل الحلم وتحليل سوسير للإشارة اللسانية "في محاولة لتشخيص الارتباط بين الصورتين أو الفكرتين ،يستخدم عمل الحلم العملية التي سماها فرويد(الانزياحdisplacement) لواحدة من الصور العقلية الأخرى، التي يمكن تسميتها في الشعر (الكناية) وفي محاولة لتشخيص الاستبدال(substitution) أو الانزياح لفكرة أو صورة بدلا من أخرى فان عمل الحلم يستخدم التكثيف الذي يسمى في الشعر الاستعارة ،فالحلم بكلمة أخرى يتبع قوانين الدال في كل عملياته ،مؤكدا القول المأثور (أن اللاوعي مبني على بناء مثل اللغة) بهذا الاهتمام بالروابط بين اللاوعي واللغة (بالتالي بأسلوب الأداء الشعري) [1] وقد توصل(لاكان) من خلال لغة اللاوعي الى أن الإنسان لا يملك سلطة في تشكيل نسق الدال ،إنما يشكل هذا النسق صورة الإنسان المزاح عن مركزه لصالح عالم يفلت من سلطة ويخترق حدودها "ويحدد لاكان أن الدوال في العملية التواصلية تتعامل بصورة دائمة مع معطيات اللاوعي وتتعالق مع مدلولاتها مما تتيحه الأساليب البلاغية والصيغ الأسلوبية والنصية، وتتعمق المبادرة الرمزية عند المتكلم لتنسجم مع السياق التداولي الذي يخضع البنية اللغوية لتتطابق مع بنية اللاوعي وفق نظام متوافق ومتكامل ،فتنتظم سلسلة الدوال بصورة لانهائية في التعبير عن مدلولات انزياحية يعمد المتكلم على مواراة حدودها وتصوراتها لما تؤهله للبقاء متخفيا وراء التوالي الدلالي الذي تولده الكلمات" [2].

إن الخط الفاصل بين الدال والمدلول ليس مجرد رسم رياضي بل يعني الفرق الدائم بين سلسلة الدوال والمدلولات، وهذه الثنائية التقابلية يربطها (لاكان) بالأطروحات التي قدمها فرويد بشأن الأحلام التي تصنف في منزلة الدوال الكامنة والتفسيرات المقدمة بشأنها "فالطريقة التي يشغل بها الحلم تستند على التعبير غير المباشر والانزياحي وبالتالي تتوارى دلالة الحلم خلف تفسير يؤول ويزيح الدال

(1) غونيلاس،رث باركن: الأدب والتحليل النفسي،تر:حنا عبود،مكتبة الأسد،منشورات وزارة الثقافة والإعلام،دمشق،2006،ص54.

(2) عيلان،عمر: في مناهج تحليل الخطاب السردي،مصدر سابق،ص200-201.

الحلمي إلى مدلول،إن الدال اللغوي الذي يشكل بمظهره بنية اللاوعي يدفع للتركيز على العنصر الجوهري الذي يهم التحليل النفسي ،وهو المكون التأويلي للغة، فالذي يهم المحلل النفسي ليس الحلم بحد ذاته بقدر ما تهمه المادة المحكية المتمظهرة عبر اللغة ،ومن هنا تظهر الأهمية التي أولاها (لاكان) لعلاقة اللغة باللاوعي مما يجعل التحليل النفسي ،المنهج الملائم لدراسة اللاشعور "[1]وأن الصلة بين الدال والمدلول ليست بالضرورة متوافقة ،فالدال المتضمن في اللاشعور لا يميل بالضرورة إلى مدلول تام الوضوح لكن تبقى بنية العلاقة القائمة بينهما هي الحد الحاسم في تحديد الدلالة ، خاصة إذا انطلقنا من أن اللاوعي هو خطاب الآخر، وهذا الآخر الذي ليس سوى الـ(هو)الذي يعبر عن طريق لغة رمزية تتمثل دوال يمكن أن تشمل المادة الكلامية والأحلام والذكريات وحالات الصمت والتداعي الحر وغيره من الوسائط التواصلية الذاتية ،علينا أن نفك شفرتها ضمن عملية سيميائية تؤول من خلالها الخطاب اللساني والرمزي للوعي.

وكذلك في مجال الفن فالكاتب يبدع نصه على وفق خصوصيات الكتابة الأدبية التي توظف الأساليب البلاغية الانزياحية والإيحائية التي تتكثف عبر مسار النص لتنتج معاني ودلالات متعددة ،والبعد النفسي يتبدى في الأثر الأدبي عبر تواتر الصور والاستعارات التي تشكل نسيجا تختلف بنياته لكن تتوحد معانيه وأبعاده وعلى الناقد أن يوسع مفاهيمه الأدبية ويقوم بالتنقيب في الأعماق اللاشعورية للمبدع عبر شبكة الصور البلاغية والاستعارات المضمرة في النص [2]، ومن هنا يتضح لنا أن الوسيلة الوحيدة للامساك بالحركة الحميمية للنص هي التحليل النفسي للعمل الأدبي من خلال التركيز على اللغة الفنية للنص وعلاقتها بلاشعور المبدع ،والأثر الأدبي هو لغة فنية تعبر عن مخبآت النفس اللاشعورية والشعورية عند المبدع، فكما أن الأحلام هي مجال التعبير عن البعد النفسي اللاشعوري ،لذلك علينا تجاوز المستوى السطحي

([1])فضل ،صلاح:نظرية البنائية في النقد الأدبي،مصدر سابق،ص260.

([2])حجازي ، سمير: قضايا النقد الأدبي المعاصر،الفكر الحديث،الدار البيضاء،1983،ص79.

التصريحي في النص للوصول إلى أبعاده الدلالية الجوهرية عبر البحث عن مجموعة الأفكار اللاإرادية المستترة تحت البنية التصريحية للنص.

ويمكننا الاهتداء إلى مكونات اللاوعي من خلال التعامل مع الكلمات والبحث في المسكوت عنه والمغفل والمضمر وفي البياضات الفاصلة بين الجمل والمقاطع ،فعبر مسألة الحضور والغياب تتكشف حقائق تتجاوز المستوى السطحي للبنية النصية ، وذلك من خلال إبعاد المؤلف من دائرة التحليل والتفرغ للبحث في لاوعي النص انطلاقا من القوى اللاواعية التي تنتظم ضمن البنية اللغوية والتي لا تتصل بفاعل محدد،فالنص يتحكم عبر اللغة واللاوعي والأحلام في بناء عالمه الخاص الذي يجب أن يدرس في سياقه ،إذ ليس الأديب من يتكلم في الأثر بل النص ذاته ،فالنص حارس للاستيهام يستأصله من التجربة المعاشة للمؤلف ،لأنه مزود بلاوعيه الخاص.

الشعرية والانزياح

اتسم العصر الحديث بالتغير والحركة وكثرة التحولات الفكرية والاجتماعية، فلم يعد كسابقه من العصور التي امتثلت الى سمات وخصائص يمكن تعميمها على حياة الانسان الفكرية والثقافية ، وهذا التناقض الجذري قد يكون مفتاحا لمشكلات العصر ، وتفسير المظاهر الادبية المقترنة بهذه المشكلات ، ومن ابرز تلك المظاهر مفهوم الشعرية* (poeties) .

* يرى (تودوروف) ان الشعرية مصطلح شبه مرادف ل(علم نظرية الادب)، وهي عند(ميشونيك) الدرس الذي يتكفل بأكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الادبي اي الادبية ،اما جان كوهن فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي للشعرية كعلم موضوعه الشعر ،وتعرف الشعرية كنظرية عامة للاعمال الادبية ،ينظر: (العامري،كامل عويد: الشعرية،في مجلة: الثقافة الاجنبية،ع 3،السنة التاسعة والعشرون، دار الشؤون الثقافية العامة ، ،بغداد ، 2008،ص3) والشعرية مصدر صناعي ينحصر معناه في اتجاهين ،يمثل الاول فن الشعر واصوله التي تتبع للوصول الى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور،ويمثل الثاني الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد وخلق حالة من

"لاشك ان مفهوم الشعرية صار في القرن العشرين مفهوما شديد الرحابة واشكاليا في آن واحد، رحبا بسبب ما اضيف اليه خلال هذا القرن،واشكاليا بسبب الالتباسات التي يمكن ان يثيرها على المستوى الاستعمالي في التلقي والانتاج الفني بصنوفه كافة .... ،ومعظم التعاريف الخاصة بالشعرية تخرج عن حدود الشعر بوصفه جنسا ادبيا لتشتمل اجناسا اخرى كالقصة والمسرحية والرواية ويمتد بعضها الى شمل الفنون غير الكلامية كالرقص والموسيقى والفنون البصرية واللمسية.." (1).

يمكننا القول بضرورة الشعرية على نطاق عالمي ،غير ان بوسع المرء دعم هذا الزعم باضافة بعض الاشكاليات التي تثور في اطار الشعرية ،اشكالية على صلة بعلم الجمال العام ، لا محض اشكالية ادبية تحيد عن المقاربات اللغوية والاسلوبية،وقد اشار(ياكوبسون) الى ان دراسة البنية الشعرية تنتمي الى علوم اللسانيات اكثر منها الى النقد الادبي أي ان النظرية اللسانية الحديثة لاتنفصل عن النظرة الى الشعرية،اذ اللسانيات علما يوم تبنت مع سوسير مبدأ المحايثة ويجب على الشعرية ان تتبنى الموقف نفسه فالشعرية محايثة للشعر بحسب كوهن .

...ربما احتج المرء بأن لا الدراما ولا الشريط السينمائي بأدب،الا ان تداخل وسائل واجراءات كهذه في ما بين الفنون يؤكد وجهة النظر القائله بأن العمل الادبي الفني ليس محض عمل لغوي...ولاتزال ثمة اشكاليات ادبيه عده خطيره تتجاوز تحليل الاسلوب بوصفه لغة تؤلف هذه الاشكالية ككتلة معرفية واسعة ربما امكنت تسميتها بالشعرية او نظرية الادب (2) وهذه يمكن ان نحيلها الى (الانفعال الشعري) في اتجاهات الرسم الحديث.

التوتر،ينظر:(اللبدي،ايمن:في الشعرية والشاعرية،ج1،شبكة الانترنيت العالمية،موقع ناشري الالكتروني،2003،ص29)

(1)صالح،صلاح وآخرون: في الشعرية البصرية(في شعرية الضوء)،الناشر: دائرة الثقافة والاعلام،الشارقة،ط1،الامارات،1997،ص14.

(2)ويليك،رينيه: الاسلوبية والشعرية والنقد، تر:حازم مالك، في : مجلة الثقافة الاجنبية، السنة التاسعة والعشرون،ع 3، دار الشؤون الثقافية العامة ، ،بغداد، 2008،ص43.

ومن هنا يقرر(رومان ياكوبسون) أن الشعرية يمكن تحديدها باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات التي تعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الاخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب ،أذ تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الاخرى للغة ،وانما تهتم بها ايضا خارج الشعر اذ تعطي الاولوية لهذه الوظيفة او تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[1] ولا يختلف عنه (تزفتان تودوروف) الذي يدرج الشعر ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات ،أي مجموع ما يكتب عن الفلسفة والسياسة والدين والمنطوق اليومي ،اضافة الى السينما والمسرح، مؤكدا صلة الادب من حيث هو خطاب متميز بالممارسات الرمزية الاخرى[2]فهما ينظران الى الشعرية من خلال النص• داخلا فيه اللغة والنحو من جهة اضافة الى تحليل بنية النص ونقده.

وجان كوهن يقر بمشروعية قيام شعرية عامة تبحث عن الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية والطبيعية التي من شأنها ان تثير (الانفعال الشعري) وهو الهدف الذي تصبو اليه الجماليات الفلسفية عموما ،فكأنما على الشعرية ان تخلق الجماليات في موضوعها واهدافها لكن بمناهج جديدة ، مع هذا فقد قصر جان كوهن موضوع شعريته على (تحليل الاشكال الشعرية للغة، وللغة وحدها) لأسباب منهجية ،وبالامكان تطبيق النتائج الايجابية التي تحصل عليها الشعرية في المجالات الجمالية

([1])ياكوبسون،رومان:قضايا الشعرية،تر:محمد ولي ومبارك حنون،دار توبقال،المغرب،1988،ص35.

([2])تودوروف،تزفتان: الشعرية،تر:شكري المبخوت ورجاء سلامة،دار توبقال،المغرب،1987،ص6.

• النص بالمعنى اللغوي العام ،كُلا لغوي تعبيري اوبلاغي ضمن حقل ادبي ما،حيث(يفهم ادبي) كل ممارسة لغوية فكرية ابداعية علمية كانت او فنية ،ثقافية او تعليمية ،شعرية اونثرية ،كما تطلق كلمة نص على كل ممارسة سيميائية او دلالية(اللوحة المنحوتة،الصورة، الشريط السينمائي،المقطوعة الموسيقية) وليس فقط ما هو لغوي بالمعنى الحصري أي ما يصاغ بالكلام المنطوق،ينظر(فرنسيس،مريم: في بناء النص ودلالته-محاور الاحالة الكلامية-دراسات لغوية(2)، وزارة الثقافة، مكتبة الاسد،ط1،دمشق،1998،ص4)

الاخرى [1] أي ان التحول الذي تمثله الشعرية في حقل الدراسات الادبية هو انها اتخذت من داخل بنية الادب نفسه ، فليس موضوعها العمل الادبي ولا الادب بصفته مجموعة اعمال وانما هو ادبية الادب أي الخاصية التي تجعل عملا ما عملا ادبيا، فتلحق العمل الادبي والفني وتبعده عن كونه معطى حسيا .

ان الشعرية قراءة داخلية للاعمال الادبية وليست خارجية في تمايزها واندماجها، اذ ان كل نص يتكون من طبقات متعددة ومستويات متفاعلة ،والشعرية تحاول فرز هذه الطبقات وتحديد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النص الواحد من خلال نصوص متعددة، وهذا ما يميزها عن اللسانيات التي تكتفي بالوصف اللغوي البحت، دون استكناه التداخل والتعدد والتفاعل في هذه المستويات، وسر الشعرية هو ان تظل كلاما ضد الكلام لكي تقدر ان تسمي العالم واشياءه باسماء جديدة أي تراها في ضوء جديد ، فاللغة لاتبتكر الشي وحده وانما تبتكر ذاتها فيما تبتكره ، والشعر هوحيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها ، وحيث الشي يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر.

وان يصبح النص مقروءا فهذا يعني انه يمتلك سلطة تجعله موضوع قراءة تحدد مرجعيته التي يستمد منها سلطته وهي مرجعية ادبية اساسها اللغة ، بأنتظامها ومدلولها على مستوى انساق العلاقات داخل بنية النص الذي يستند في جوهره الى نظم ومستويات متداخلة تؤسس بناء موحدا يحتاج الى ادوات منهجية وقرائية ومنها الانزياح ، تدخل فضاء المتن لأختراق تلك البنية المتماسكة وتفكيك مستوياتها المتداخلة ، وهذا المسعى يؤكد سلطة النص التي تتأسس من ذاته ومن طريق انتظام اللغة داخله ، بحيث تصبح اللغة سلطة من السلطات الاخرى في فضائه الذي يمتاز بالتقنوية [2].

---

(1) اسكندر ،يوسف: اتجاهات الشعرية الحديثة (الاصول والمقولات) ، مصدر سابق ،ص126.

(2) خليفة،مشري: سلطة النص،السلسلة النقدية(كريتيكا)الكتاب الثالث،منشورات الاختلاف،الجزائر،2000،ص7.

اذن ليس من قبيل المبالغة في شيء ان يقال:ان الانزياح يتغلغل في مسارب الادبية عامة والشعرية على نحوخاص تغلغلا يصبح معه القول انه يقع منهما موقع القلب من الجسد ،فاذا كان القلب هو ما يمد الجسم بالدم والغذاء فان الانزياح هو (وحده الذي يمنح الشعرية موضوعها الحقيقي) على نحو ما يقول جان كوهن،وعلى ذلك فأن البحث في الانزياح هو بحث في الشعرية وكذلك بحث في الادبية .

والشعرية ذات وجهين متزامنين : الانزياح ونفيه ،تكسير البنى واعادة التبنين ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي ان تكون دلالتها مفقودة اولا ثم يتم العثور عليها وذلك كله في وعي القارىء[1] ، لذا فالشعرية تفكر في الاعمال وتشتغل على النصوص وهذا ما يعطيها سمتين اساسيين : في انها لاتتعلق بقراءة الاعمال الادبية او تأويلها ،بل تتأمل في الادوات الاجرائية لتحليل هذه النصوص ومن هذه الادوات الانزياح ،لذلك فأن حقل اشتغالها ليس ما يوجد او وجد سابقا من اعمال بل الخطاب الادبي نفسه، ومن هنا يمكن عمل الخطاطة التالية لعمل الانزياح في اللغة والفن:

قوانين اللغة← اختراق(انزياح) ← شاعرية

قوانين الواقع←اختراق(انزياح) ← رسم حداثي

تتسم اللغه المعياريه بالانضباط والاستقرار،وتلتزم بالمستويات والقواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها، لتحقق الهدف من اللغة ،اما اللغة الشعرية فقد تعتمد على احداث خروقات وانزياحات عن هذه الضوابط والقواعد بغية تحقيق الوظيفة الجمالية التي تنتج من القول نفسه في تركيبها الجمالي [2] اذ لايخلو الشعر من انزياح عن قوانين اللغة ، سواء كانت حرفية ام نحوية ، وذلك لأن هذا الانزياح يمثل وظيفة جمالية في شعرية النص[3] وقد ركز الدارسون المحدثون جهدهم

---

(1) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية،مصدر سابق،ص173.

(2) موركافسكي،يان: اللغة المعيارية واللغة الشعرية ،تر:الفت كمال،مجلة فصول،مج (5)،ع 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة،1984،ص39-40.

(3) كوهن،جان: بنية اللغة الشعرية،مصدر سابق،ص192.

في ايضاح المفاهيم و الفروق التي تميز لغة الشعر،مؤكدين على مصطلح الانزياح او الانحراف الذي يعني ان شعرية اللغة تقتضي خروجها السافر على العرف النثري المعتاد،وكسر قواعد الاداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عما لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية "فبينما يقدم النثر(المعنى) بتقديم الشعر(معنى المعنى)" [1]وهو ما يمكن ترحيله الى التجريد الخالص الذي يعني معنى المعنى او المعنى الباطن.

ويفرق(جان كوهن) بين الشعر والنثر على وفق رأيه،ان الشعر لا يتعلق بالمدلول في مادته ولا يقوم على أي شيء اخر،انما هوعلاقة المدلولات فيما بينها....مستندا الى رأي (فاليري) الذي قصد ان الشعر يتميز جذريا عن النثر بالشكل والصوت والموسيقى وكذلك يشكل المعنى[2]، وهو كذلك ما ميز لغة الفن في اختراق التكوين الحداثي الجديد لما كان تقليديا وتنظيم عناصره في اشكال جديدة مع موسيقى للشكل.

وتصب شعرية (جان كوهن) في تيارالدراسات التي ظهرت في فرنسا بقصد موضوع البلاغة وتجديد اصوله واسسه ،فهي تستعيد الخطاطة البلاغية للصور المجازية ولاسيما تصنيف (فونتانيه) ليعيد توزيعها من جديد على اسس اللسانيات الحديثة ...وما يتصل بمفهوم المستويات اللغوية : مستوى التعبير ومستوى المحتوى ،ومن ثم تقسيمها الى شكل ومادة ،وأذا كان (كوهن) قد بين اصول شعريته اللسانية والبلاغية من جهة،فقد اخفى اسس شعريته الفلسفية والجمالية من جهة اخرى ،فالانزياح وهو المفهوم المركزي لشعريته محدد على وفق المنطق الجدلي -الهيغلي- هذا الجدل الذي اضفى على النظرية وحدة علمية وجمالية حتى ليصح ان ندعوها بالشعرية الجدلية [3].

..ان التقليد الغربي الضارب في القدم يجعل من الشعرية والبلاغة والادب والفصاحة تمثل جميعا وحدة لاغبار عليها ،فمن شعرية ارسطو الى الشعرية الجديدة في

---

(1) كوهن،جان: بناء لغة الشعر،ترجمة وتعليق:احمد درويش،مكتبة الزهراء،القاهرة،د ت ص20.

(2) كون ،جان: بنية اللغة الشعرية،مصدر سابق،ص35-37.

(3) اسكندر،يوسف: اتجاهات الشعرية الحديثة(الاصول والمقولات) مصدر سابق،ص125.

القرون الوسطى وصولا الى النظريات الكلاسيكية هيمنت البلاغة على التفكير الشعري والمنطقي واقتفى الادب توجيهاتها ،ومن جهة اخرى تسرب الادب الى المؤلفات البلاغية ليمدها بمجموعة من المقومات الاسلوبية خاصة،وقد انتهت مرحلة التبادل والتأثير بين البلاغة والشعرية مع الرومانسية وجماليتها القائمة على (العبقرية) التي كانت ترفض فكرة الاثرالمعتبرة عند بلاغي الانفعالات[1] ، بينما نجد شعرية كوهن شمولية وعلمية ذلك انها تستجيب للمبادىء الاساس والشروط المعرفية والتحليلية التي ينبغي توفرها في كل نظرية علمية وهي: وضوح البناء النظري ودقة اللغة الواصفة، وامكانية البرهنة على الاثباتات النظرية.

.. ان النظرة القديمة:شكل – مضمون،خلقت ثنائية مصطنعة في حين ان اللغة الشعرية هي وحدة متمظهرة في مستويين شكليين (تعبير- محتوى) وهكذا يزيح جان كوهن الاوهام القديمة / الجديدة المتراكمة عن الشعر،فليس المهم في دراسة الشعر هو ما يقوله بل الكيفية التي تتشكل عن طريقها الرسالة الشعرية[2] ، وهو حال الرسم الحداثي الذي يبحث في الكيفيات التي تتشكل فيها الاصول البنائية والمفاهيمية للاعمال الفنية .

يتوسع(ياكوبسون) في هذا الصدد فيرى:أن الوظيفة الشعرية لاتوجد في الشعر وحده بل توجد في الانواع الادبية التي تعطي فيها الاولوية لوظائف اخرى غير الوظيفة الشعرية"[3] ويرى(ياكوبسون) بخصوص تطور الاشكال الادبية ، فهو يتبنى رؤية دينامية للاستمرارالتاريخي للاشكال الادبية الذي يحدث بسبب انزلاق ما كان في الصدارة نحو الاطراف، بحيث يصبح ما كان مُهيمِنا مُهيمَناعليه ، من قبل عناصر ظلت حتى ذلك الحين في الاطراف، وهذا يعني ان النصوص المعاصرة تقوم على انقاض النصوص القديمة ،مما يؤكد ان البنية النصية يحكمها بالضرورة قانون تقاطع النصوص

([1]) بليث،هنريش:البلاغة والاسلوبية(نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)ترجمة وتقديم وتعليق:محمد العمري،منشورات سال،ط1،الدار البيضاء ،1989،ص15.

([2]) اسكندر،يوسف:المصدر السابق نفسه،126.

([3]) ياكوبسون،رومان:قضايا الشعرية،مصدر سابق،ص32.

ويوجد في كل نص تزامن بين نسقين من جهة القاعدة التقليدية ومن جهة اخرى التجديد الفني أنحرافا وانزياحا عن القاعدة ، فالتجديد يدرك فوق خلفية التقليد [1] فالتجديد الفني الذي احدثته الرومانسية قام على انقاض الكلاسيكية كانزياح عن اسسها ومبادئها واحداث التجديد فيها الى غير المألوف، وكذلك الفن الحديث الذي انزاح نحو الاطراف مبتعدا عما كان مهيمنا في الاساليب والتوجهات .

والمصطلح الذي يسحب الشعرية لتكون شرطا اساسيا للتجربة الانسانية بأكملها وبالتالي شرطا ضروريا للتجربة الفنية هو مصطلح(الفجوة - مسافة التوتر) الذي يقترب من مفهوم الانزياح ل(جان كوهن) والشعرية وظيفة من وظائف (الفجوة) مسافة التوتر،وميدان اشتغالها ليس الخطاب بل الرؤية ،ويؤكد (كمال ابو ديب):أن الفجوة- مسافة التوتر في الاساس فضاء ينشأ من اقحام مكونات الوجود او اللغة او لأي عنصر ينتمي الى ما يسميه (ياكوبسون) نظام الترميز(code) في سياق تكون فيه العلاقات ذات بعدين هي علاقات تقدم بوصفها علاقات طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف المادية للمكونات المذكورة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والالفة وعلاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس او اللاطبيعية،أي ان هذه العلاقات تحديدا لامتجانسة في السياق الذي تقدم فيه وتطرح في صيغة المتجانس [2]

وعندما نقف عند كمال ابو ديب الذي يرى في الشعرية "حركة استقطابية بمعنى انها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة مادة غيرمتجانسة تفعل فيها عن طريق تنظيمها وترتيبها وتنسيقها حول اقطاب معينة،وتدقيقا حول قطبين يفصلهما بدورهما ما اسميته مسافة التوتر،هكذا تكون الشعرية التجسيد الاسمى لخلق الثنائيات الضدية وتنسيق العالم حولها تجربة ولغة ودلالة وصوتا وايقاعا ،وهو هنا يلح على مسألة خلق التوتر او الفجوة كما يسميها،ويحمل اللغة الشعرية وظيفة صنع هذه الفجوة فيقول:

([1])جماعة من الباحثين:نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس)،تر: ابراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين،ط1، 1982،ص87.

([2])ابوديب،كمال:في الشعرية ،مؤسسة الابحاث العربية ،ط1،بيروت،1987،ص18.

ان وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة- مسافة التوتر بين اللغة وبين الابداع الفردي ببين اللغة وبين الكلام واعادة وضع اللغة في سياق جديد كلية[1].

اي ان الفجوة- مسافة التوترفضاء تصوري مفهومي يقوم على مبدأ العلاقة التي تضبط العناصر المتناقضة وغير المتجانسة بما يضفي عليها صفة التجانس ضمن سياق معين ، من هنا فالشعرية غير مولعة بالتفاصيل ومقولات القراءة نظرا لاسترشادها بالتقنين ورفض المفاجئات ،أي انها تأنف الاختباء في اجزاء غير مرئية للخطاب ، والخطاب نفسه في واحدة من تعريفاته "ليس منظومة اذ يحكمه عدم الانتظام والهشاشة اللذان يفلتان من التنظيم"[2] والتنظيم تنادي به الشعرية ،وفي حدود قولها بالتنظيم فيمكن ان تقترب من المذهب البنيوي الذي يقول بسيطرة النظام على العناصر من خلال العلاقات القائمة بينها سواء في السلسلة المنطوق بها او في النماذج الشكلية وبين الطابع العضوي للمتغيرات التي تخضع لها اللغة ،كذلك تقترب من نظرية الجشطالت في علم النفس ،اذ تقوم على النظر الى الظواهر لاعلى انها مجموعة من العناصرالتي يراد عزلها وتحليلها بل انها مجاميع مترابطة تؤلف وحدات مستقلة تكشف عن تضامن باطن ولها قوانين خاصة ، وينتج عن هذا ان حال كل عنصر يتوقف على بنية المجموع المترابط والقوانين التي تحكمه .

وبمقدور التنظيم ان يرشدنا الى منظورين متعارضين وهما: ان الشعرية قد اختزلها منظروها في المفهوم المرادف لـل(تجاوزوالسمو)، ان التجاوز والسمو في الاعمال الادبية هو موضوع الشعرية وهوما يمكن ان ينسحب الى شعرية الاعمال الفنية التجريدية والضرورة الداخلية او داخلية النص في اطار التجاوز والسمو الى غير المألوف ،وتقوم الشعرية على تحليل النص والبحث الداخلي عن دلالته وتبدأ اولا بأتجاه شعرية داخلية للنص،جوهرها مبدأ التكراراو فكرة التناقض التي تعود الى النموذج الصوتي.

(1) المصدر السابق نفسه،ص74.

(2) مجموعة مؤلفين:مفهومات في بنية النص،تر: وائل بركات ،دار معد،سورية،1966،ص58.

ان "ماأثاره (بارت) في احد بياناته الشعرية الفرنسية من وصول النص بالشعرية الطائفة به الى نقطة يسميها (الرؤية عن كثب)"[1] وهي نقطة بؤرية لايمكن اختزالها بل انها تؤول حقائق النص من جهة غير متوقعة وبمقدور النص ان يرتقي اليها فيسجل للشعرية اعلى مراتبها، "والشعرية وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية ،وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق والنسبي بين هاتين البنيتين ،فعندما يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية او تخف درجة الانعدام تقريبا ،وحين تنشأ خلخلة او تغاير بين البنيتين بمعنى الانزياح بينهما تنبثق الشعرية وتنفجر بتناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص "[2]

وهنا يمكن انشاء خطاطة في اثبات مدى تلائم الشعرية مع الطروحات الحداثية الفنية :

بنية ثابتة← تطابق ← انعدام الشعرية

خلخلة البنية ← انزياح ← الشعرية

فالوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل للحدث ،فهي اسقاط محور الاختيارالاستبدالي على محور التأليف السياقي المعتمد على التجاوز المكاني [3]، ومن خلال هذا التجاوز لتلك الامكنة تلعب الثنائية مابين التأليف السياقي والأختيار الاستبدالي دور مهم في اللغة الشعرية وما يميزها عن اللغة المعيارية ،حيث ان الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية – حسب رأي ياكوبسون- وبما ان الشعر كلام يتأسس على لغة تختلف عن اللغة المعيارية ،فصار لكل مستوى من مستويات اللغة وظيفة تصب في شعرية النص وجماليته.

الشعرية يمكن ان تنطلق من تجربة بصرية بغض النظرعن المنحى الذي تتجسد فيه، وعندما تتجسد في فن بصري كالرسم فان وجودها يصبح اكثر قابلية للمعاينة والادراك ربما اكثر شعرية من الشعر نفسه اذ يحتاج تذوق جماليات بعض الامثلة

(1) مجموعة مؤلفين: مفهومات في بنية النص،مصدر سابق، ص 58.

(2) ابوديب،كمال: في الشعرية مصدر سابق،ص57.

(3) فضل ،صلاح: نظرية البنائية في النقد الادبي،مصدر سابق ،ص389.

التراثية والمعاصرة الى خبرة خاصة، ويلعب فيها التعلم وطبيعة الموروث الثقافي بدور حاسم في ما نسميه بشعرية الرسم ،لكن الطبيعة الحسية للوحة تمكن المتلقي من مستوى عال من التعامل والاحساس بالجمال لايصل اليه مستوى التعامل مع القصيدة بسبب الطبيعة التجريدية للمفردة والجهد الذي يمكن ان يكون غير مدرك بصورة واعية والذي لابد للمتلقي من بذله في سبيل تحويل الكلمات والصور الشعرية في القصيدة الى مكافأتها المادية التي لايمكن ان تتحول الى عدد من اللوحات التي يبصرها المتلقي بما يمكن تسميته(عين الخيال) ويمكن ان تتحول ببساطة الى لوحات مرسومة بالالوان ،اذا اتيح لمن يرسمها ويحولها من تجريدها الكلامي الى تجسيدها المحسوس.

من هنا فالسؤال الذي يطرح نفسه ،هل تصل كل تجربة فنية الى نقطة (الرؤية عن كثب)التي اشار اليها (بارت) توافقا ومستويات اللغة التي تنتج شعرية(النص) ، مما يعني سلفا انها (سامية) تبعا للمبدأ الكانتي ؟ "ان ما يهب العناصر النصية قدرتها الشعرية ،انها تؤمن بأحتواء كل سياق على عنصرين خفيين: اولهما المنسق الباني ، والآخر المخلخل المعارض او المؤالف المخالف" [1] ويتحرك هذان العنصران حركة لولبية عندما تعمل كل وحدة بنائية على تنشيط ما يتلوها من زاوية ترى انه مع مقاربة الاولى لانسجامها الداخلي بأكتمالها فنيا فأنها تميل الى الانحلال لفسح المجال للمنزاحة عنها بالظهور، وعلى هذا النحو يجري التخاطب بين المستويات الشكلية والباطنية ، والمهم في عملية التخاطب التعرف على كيفياته ، وعليه تعد عمليات البناء مرادفة لغايات الشعرية ،فتضع الاخيرة النص على شفير الانزياح ،ولن يحصل ذلك مالم يعتمد الجميع مبدأ(التحول والتسقيط)،اذ تنشطر الابنية الاسلوبية على نفسها كلما رغبت اجزاؤها في تحطيم قوانين بعضها وزحزحة مواقعها ،فيما ينشغل الجديد بأرتكاز دعائمه.

اما ما يدعوه المعاصرون بالشعريات المعاصرة ،هو ان الانطلاق من السطح الحسي للعمل في اثناء ادراك العمل الادبي/ الفني،وهو امر لابد منه ولا اشكال في

([1]) العمري،محمد:تحليل الخطاب الشعري- البنية الصوتية في الشعر،الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء،ط1، 1990،ص26.

معياريته ،لكن المشكل الذي لابد من تأشيره ان تصير تلك الانطلاقة ،انطلاقة من السطح واليه، سواء من قبل المبدع او من قبل المتلقي[1] ، لذلك يقترح المختصون المعاصرون بالشعرية(البويطيقا) في مجال البنيات التي تتحرك داخل بنيات وضمنها نتحرك نحن، يقترحون مجموعة من الاشكال التي تستدعي حركية الافاق وانزياحاتها وتعددية التأويلات ، ولكن من الجلي ان أي عمل فني ليس (مغلقا) وان أي عمل فني يتضمن بصرف النظر عن أي تحديد ظاهري لانهائية من القراءات الممكنة[2]

ان المبدأ الاساس للحرفية الشعرية – أي شروط انتاج الحالة الشعرية بالكلام – هو التبادل التناغمي بين التعبير والانفعال بين الحضور والغياب ،وهكذا يصير الشعر تلك الصورة التي لها فضاء لامحدود تكون بدايته الحضور ونهايته الغياب ، وبين هذين القطبين يتكون فضاء شعري يتراوح بين الحسي والمعنى بين الخفي والجلي،أي ان شعرية النص كما يرى (الجرجاني) "لاتجيء من الوزن والقافية بالضرورة وانما تجيء مما اسماه طريقة النظم ، ويعني النسق الذي تأخذه الكلمات ،وهذا نسميه اليوم طريقة الاداء والتعبير او بنية الكلام"[3]

اذن فالانزياح هو المولد الرئيس لشاعرية اللغة لجميع الاشكال التي تحققت بها هذه الشاعرية فهو يعمل على المستوى الصوتي مولدا النظم باشكاله المعروفة :الوزن والقافية والجناس ،كما يعمل على المستوى الدلالي مولدا الصور البلاغية انطلاقا من الوظائف النحوية : الاسناد والتحديد والوصل[4]او ان الانزياح كما عده الدارسون المحدثون هو ما يخلق الشعرية[5]

---

(1) امير،عباس:العمل الادبي من المعنى الى الشكل(مدخل اسلامي معرفي)، مصدر سابق ،ص50.

(2) تودوروف،تزفتان وآخرون:في اصول الخطاب النقدي ،ترجمة وتقديم: احمد المديني،دار الشؤون الثقافية العامة،سلسلة المائة كتاب،ط1،بغداد،1987،ص81.

(3) ادونيس: الثابت والمتحول،مصدر سابق،ص245.

(4) اسكندر،يوسف: اتجاهات الشعرية الحديث ، مصدر سابق ، ص131.

(5) غركان،رحمن: مقومات عمود الشعر- الاسلوبية في النظرية والتطبيق،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2004،ص34.

وتعالج الشعرية وهي علم قديم جديد في استخدامه اللغة استخداما جماليا ، وعراقة نسبها ترجع الى ارسطو ، فألف فيها مجموعة محاضرات ، والمدهش ان تأليفه يكاد يكون متكاملا حال ولادته كما هو الحال مع تحليلاته المنطقية ، وقد مرت الشعرية كغيرها من العلوم بمراحل مختلفة من التطور والتحقت بالدوائر المعرفية ، فهي تشكل في مراحلها الاولى قسما من الثالوث الفلسفي والاقناعي الخطابي (البلاغي) من جهة والتحليل الاستنباطي (المنطقي) من جهة ثانية ، والخيال الفني(الجمالي) من جهة ثالثة ولم تعرف الشعرية تطورا كبيرا في اطار المذهب الكلاسيكي فأصبحت معيارا للانتاج الادبي متعاليا بوصفه نظاما عقليا من الخصائص الثابتة فهي ليست وصفا للظاهرة الادبية او تفسيرا لها بل استبدلت على يد الكلاسيكية قيمتها العملية بسلطتها المعيارية "..لكنها مع بزوغ الرومانتيكية عن نص جديد منفلت منزاح عن قواعد الخطاب ومعايير الابداع ، نص يكافىء فردية الكاتب وحريته وموقفه الابداعي، فانقلبت الشعرية الى مجالين هما:الجماليات Aesthetics والنقد الادبي Literary criticism فارتبطت الجماليات بدراسة التذوق والتحسس الجمالي للنصوص أي ماهية التجربة الجمالية بوصفها واقعة لقاء بين المتلقي وبنية العمل، ونجد اثار ارسطو مستعادة هنا ،فمفهوم اللذة او المتعة الرومانتيكية يرتبط بمفهوم ارسطو عن (التطهير) calthardisومع ظهور الحركات الموالية :كالرمزية والمستقبلية ،نشأت نظرية ادب موازية لها باحثة عن البنى الشكلية للعالم الادبي مقصية الجوانب النفسية والتاريخية في مجال البحث ،ذلك ان النص لايشكل وثيقة تاريخية بل هو عالم مغلق من الدلالات الفنية ، وهي لاتتحدد بنوع ادبي معين بل يكون مدار اشتغالها مجمل الادب بوصفه ابداعا ،غير ان هذا لايعني انها لاتراعي الفوارق النوعية النوعية بين الاجناس الادبية لهذا نشأت لها فروعا متخصصة بهذه الاجناس فهناك شعرية للمسرح واخرى للشعر وغيرها للتشكيل البصري وهكذا"(1)

لقد كانت جهود الشكلانيين الروس من الفاعلية...محاولة لأبتداع علم ادبي مستقل ،وان موضوع هذا العلم هو دراسة الخصائص النوعية التي تميزها عن أية مادة

---

(1) اسكندر،يوسف: اتجاهات الشعرية الحديثة،مصدر سابق،ص7-9.

اخرى، "وقد غدا (الشكل) لديهم شعارا بلغ من شموليته انه اخذ يعني كل ما يكون العمل الفني ، وكان هؤلاء (الشكليون) يتناولون الموضوع في سياق من التمرد ضد النقد الايديولوجي السائد من حولهم وضد فكرة الشكل بوصفه اناء يصب فيه المحتوى الجاهز ،وحاولوا اثبات الوحدة بين الشكل والمضمون لذلك احلوا محل الثنائية القديمة ثنائية جديدة قوامها المقابلة بين العناصر غير الاستطيقية التي تقع خارج اطار الفن ومجموع الوسائل الفنية فيه...ويبدو ان مفهومهم الخاص بالشكل جعله في تصورهم يعني مجموع العلاقات القائمة بين العناصر"[1] والشكل اثبت حضوره خاصة في الطروحات الفلسفية ومنها فلسفة (كانت) واخيرا أثر في فنون الحداثة خاصة المدرسة التكعيبية.

ان ما قامت به مدرسة الشكلانيين الروس هو محاولة السيطرة لغويا على بنية العمل الشعري ، واعتبرت هذه المدرسة العمل الشعري هو مجموع حيله / ادواته الفنية [2] وقد سبقهم في ذلك الفيلسوف (كانت) ، فالحقيقة لديه لا بمادتها وموضوعها بل بشكلها أي بطابع الكلية الذي يميزها ،بمعنى أن مفاهيم الشكلانيين للغة الشعرية تحقق التصورات (الكانطية في الغائية)telealogy والجمالياتAesthetics فالشكل الادبي عندهم يتضمن مفاهيم (كانت) الاربعة حول الجميل، أي استقلاله عن أي نظام آخر ونسقه الموضوعي ويتفرد بغائيته الداخلية والذاتية ، والكشف عن الخصائص البنيوية المميزة للغة الشعرية ،أي ما يشكل ادبية هذه النصوص الشعرية ...اي ان الشكلانيون قد اعطوا لمادة الظاهرة اللغوية في الشعر قيمة خاصة فالوظيفة الشعرية او الشاعرية فيما يرى ياكوبسون هي عنصر فريد او نسيج وحدها تتجسد في النص مستقلة بنفسها دون ان تكون تعويضا لموضوع خارجي،كما في اللغة اليومية او انبثاقا عاطفيا كما في اللغة الانفعالية "[3]، ولا يخرج مفهوم الشكل في اللغة الشعرية عن اطار المواد البانية أي المواد التي يتجلى الشكل الشعري هي مدار البحث في الشعرية الشكلانية.

---

(1) ويليه،رينيه:مفاهيم نقدية،تر:محمد عصفور،عالم المعرفة،الكويت،1987،ص60-61.

(2) هيئة التحرير:رومان ياكوبسون والوظيفة الشعرية،في:مجلة الثقافة الاجنبية، ع(3)،السنة 31، دار الشؤون الثقافية العامة، ،بغداد ،ص105-106.

(3) T.Todoror ; Theories of Symbol, U. S. A. Cornell univ- ,p.272

الامر الذي ادى بأفكار (ياكوبسون) الى ايجاد صلة ما بين الاصوات اللغوية والفنون التجريدية التي ربما تكون اقوى من الصلة بين الاصوات اللغوية والموسيقى،والتساؤل عن العلاقة بين الاصوات والشعرية وتسجيل هذه الاصوات عبر الاشكال التي تسمى حروفا ... وقد اصبح ياكوبسون اكثر قربا من هذه الافكار مع الرسام والمنظر الفني الروسي(كازمير مالفيتش1878-1935) [1] وكذلك فأنه اضافة الى وجهة نظر الشكلانيين تلك فأن "العمل الفني في منظور شعرية (براغ) هو نوع خاص من البنية وهي نسق من العلاقات يقوم على الوحدة الداخلية للكل من خلال العلاقات المتبادلة بين الأجزاء لذا فالادب والفن عموما اصبحا فرعين من السيميوطيقا [2] وكان للتوجه البنيوي في حلقة براغ اثره في مفهوم الشكل ،اذ دعت حركتهم الى الاعتداد بكلية العمل الفني دون ان تشغله الايحاءات الخارجية كأصطلاح (الشكل) فهو أي الشكل يصور لنا عالما من المواضيع .

ان خصوصية اللغة الشعرية بحسب لسانيي براغ وخلافا للشكلانيين الروس هو تأكيدها على مبدأ تعدد الوظيفة فيها ،وقبل ذلك اكدت تعدد الوظيفة في النشاط الانساني عموما وان سادت وظيفة بعينها واصبحت مهيمنة ، فالوظيفة الجمالية هي السمة الخاصية التي تميز الشعر عن غيره من انواع الكلام ،على ان هذه الوظائف تتعايش في العمل الادبي ولابد من ان ندرك ان اللغة الشعرية ليست زخرفية بالضرورة، وليس الجمال شرطها الثابت فقد تكون وصفية او تعبيرية.

اللغة بصورة عامة لها دوران اجتماعيان : دور توصيلي(تقليدي)او يومي ذو مدلول متواضع عليه، ودور شعري اشاري (استعاري) اذ تحرك فيه علاقات الكلمات قليلا او كثيرا عن معناها التقليدي اليومي بوساطة الاستعارة للشعر والكناية للنثر ، فالاستخدام الشعري هو نوع من الانحراف او التغريب او التدمير المنظم او المقصود للوضع التقليدي، ويبلغ هذا التغريب قمته في لغة الشعربسبب تكثيفها وايقاعها الذي ينبغي مقارنته بالنثر كما سبق لدى الشكلانيين الروس على درجة اوضح من التكرار

---

(1) هيئة التحرير: رومان ياكوبسون والوظيفة الشعرية،مصدر سابق،ص103-104.

(2) ميكاروفسكي،يان: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، مصدر سابق،ص38.

والتماثل ،وقد توصل الشكلانيون الروس ومن بعدهم البراغيون الى نتائج خصبة ساهمت في اعادة تشغيل عجلة الدراسات الشعرية اللغوية وجعلها تعيد طرح السؤال الاساس والجذري عن طبيعة العلامة بين الجزء والكل وتبرهن على ان الانزياح لايخص التطور اللغوي التاريخي فقط وانما التزامن اللغوي عبر الاستخدام الشعري للغة ،فالمقارنة بين التحليلية للغة الشعرية واللغة اليومية التوصيلية توضح انه لايمكن فصلهما ،فلو لم يكن للكلمة معنى توصيلي مفهوم لن تستطيع ان تحمل أي معنى شعري مما يعني ازاحة الكلمة او تعريتها لابد ان يكون داخل حدود لغوية متعارف عليها[1].

ولايعنينا في هذا السياق الا ما جاءت به الحلقة فيما يتعلق بصفة الانزياح في الادب ،ان حلقة براغ اعادت تقديم نظريات الشكلانيين لكنها قدمتها بلغة اكثر انتظاما ووضعتها في اطار سيميائي ،وذلك ان الاعمال الفنية تمثل انواعا معينة من العلامات التي لايمكن فهمها الاضمن نظرية عامة في العلامة ، فاذا كان ادراكنا اليومي للعالم محصورا ضمن المنظومات التقليدية للعلامات التي نستخدمها ، فأن الفن يساعدناعلى تخريب المنظومات العلامية التقليدية والتركيز على العلامات في حد ذاتها ، وكان (موركافسكي) وهو من الشكلانيين قد كتب بحثا في اللغة المعيارية واللغة الشعرية ،انتهى الى ان السمة التي تميز اللغة الشعرية هي"انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له،فضلا عما تمتاز به من معجم خاص وصيغ نحوية سماها الضرائر الشعرية"[2] ويقول ان انتهاك قانون اللغة المعيارية – الانتهاك المنتظم- هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا ومن دون هذا الامكان لايوجد الشعر...ان عددا كبيرا من المكونات اللغوية للعمل الشعري لاينحرف عن قانون ما هو معياري وهي التي دعاها موركافسكي بالخلفية التي تعكس انحراف العناصر الاخرى"[3] وقد غدا واضحا ان كلا من الشكلانية الروسية وحلقة براغ قد اولت اللغة الادبية اهتماما

(1) هيئة التحرير،رومان ياكوبسون والوظيفة الشعرية،مصدر سابق،ص107.

(2) موركافسكي،يان: اللغة المعيارية واللغة الشعرية،مصدر سابق،ص41.

(3) موركافسكي،يان: اللغة المعيارية واللغة الشعرية نفس المصدر السابق،ص42.

خاصا ورأت فيها انحرافا عن اللغة المعيارية ، وهو ناتج عن اهتمامها بعنصر التجديد على وجه العموم ، وهو ما يعكس الثورة الدائمة في اللغة الشعرية ، والاشكال الادبية عموما التي انتجتها حركة التحديث في اواخر القرن التاسع عشر الى يومنا هذا.

وهكذا فأن مباحث الاسلوبية والبلاغة الشعرية تكون من التداخل بحيث يصعب تحديد مفهوماتها الى حد الفصل المجرد ،فمن الصعب تحديد مفهوم قار للشعرية وذلك انها ليست في احد معانيها الا بلاغة جديدة .

ان كوهن بحث عن البنية المنطقية التي تشترك بها جميع الصور البلاغية ،أي القانون الكلي خلف الصور المستخدمة في الشعرعلى المستويين الصوتي والدلالي ، ويتمثل هذا القانون بالانزياح ، ويوضح كوهن الطبيعة الجدلية للانزياح الشعري من خلال عقد مقارنة توضيحية بين المنطق الجدلي لهيغل ومفهوم الانزياح الشعري عند كوهن:

الالية الشعرية عند كوهن	المنطق الجدلي عند هيغل
المعياراو(النثر)	الاطروحة thesis
الانزياح(نفي المعيار)	النقيضة antithesis
اعادة البناء(نفي الانزياح)	التركيبية syntheis

ان التجديد في الادب لم يكن بقوته على مدى العصور اذ كان اقل بروزا في الادب الكلاسيكي الذي هيمن على الثقافة الاوربية منذ عصر النهضة حتى بداية القرن التاسع عشر، وهنا يمكن الاستنتاج ان ادب الحداثة بما يشتمل عليه من عنصر تجديد هو اكثر شعرية من اغلب العصور السالفة.

أضافة الى الشكلانيين الروس وحلقة براغ هناك البنيويون قد اهتموا بالشعرية والانزياح وقد اجمع نقادها "على ان القول الجمالي هو ان يكسر نظام الامكانيات اللغوية الذي يهدف الى نقل المعاني العادية" [1]، ان الانحراف والوعي الذاتي الادبيين

(1) فضل ،صلاح: نظرية البنائية في النقد الادبي ،مصدر سابق،ص375.

يحظيان في الكتابة البنيوية بتقدير اكبر مما يحظى به الالتزام بالاعراف الواقعية ، ويبدو ان تيار قوي ضمن الشعرية البنائية قد احتضن اللغة الادبية بصفتها انحرافا ،كما ان النحو التوليدي التحويلي في عقد الستينيات قد تأثر بالبنيوية في بعض الاتجاهات فكانت له اسهامات في حل مشكلة اللغة الادبية من خلال تأكيده مفهوم الانحراف في اللغة الادبية والفنية.

ويضرب مثلا على ذلك مقولة (تشومسكي): (ان افكارا خضراء عديمة اللون تنام بعنف)وقد دارت نقاشات حول مثل هذه الجملة وانتهى الامر الى حديث عن درجات الصحة النحوية فمثل هذه الجملة التي تخرج على القواعد الدلالية ترد احيانا في الشعر الحديث ، وقد تؤول وتستوحى وتفهم ،لكنها ستظل فترة من الزمن في منظار النحو التوليدي التحويلي خارج على قواعد النحو والدلالة ، ولعل هذا يكون كافيا لأحياء اسلوبية الانزياح.

ومن طرف آخراستفادت اسلوبية الانزياح من تلك المفارقة بين البنية السطحية والبنية العميقة خاصة في الحالات التي توصف فيها البنية السطحية بأنها غير نحوية ، وقد اقترح (ثورن) ان تتخذ البنية السطحية والبنية العميقة اساسا في تعيين الانزياحات مما يذكر ان هاتين البنيتين من اهم مقولات (تشومسكي) اللغوية.

اما عن العلاقة بين الانزياح وهاتين البنيتين فقد رأى كمال ابو ديب ان الشعرية وهي عنده ناتجة من فجوة التوتر التي هي معادل للانزياح ،تتجلى في مدى التباعد والتغاير بين البنيتين بحيث كلما ازداد التباعد ازدادت الشعرية في النص وتخف الشعرية بمقدار ما تزداد نسبة التطابق بينهما،وهي ما يمكن سحبها الى مجال البحث في طروحات الفن الحديث ضمن سلسلة مراحله المختلفة.

الاسلوبية والانزياح

تنظر الاسلوبية الحديثة الى الظاهرة الشعرية عملاً ابداعياً ، يجوز القول بتماسكه او انعدام ذلك، والتماسك ملحظ استقرائي كاشف لأسلوب المبدع عبر نصه، متشعب الى طريق انتاج البنى الشعرية،والاهم فأنه يفرز اشكالية العلاقة بين البنى السطحية والعميقة ، وان نسبة التفاوت بينهمامبعثها تقدير نسبة العدول والانزياح الى غير

المألوف ، وليس كل اللامألوف يطرح شعرا والعكس صحيح،وفي الحالتين يمكننا العثور على جوهر الحركة الدلالية وان استقرت فوق سطح العبارات او دُرجت لتختفي بين طيات العلاقات ، وقد تبدو العملية ابسط قراءة وتوقا لأثر ابداعي، الا انها تمر بذهن المحلل ولاسيما تكرار الحدث الاسلوبي وتكثير اشكاله والخوض في غمار العلاقات التي تترائى منها الوحدة الكلية المباطنة لتجربة ذهنية :فكرية او شعورية خالصة، يجب ان نقيدها بموقف النص من قيمة الرسالة المنقولة وتأثيرها في عملية الفهم والتفكيك بالنسبة لمتلقيها ، وذلك الامر مختلف من نص لآخر بأختلاف حركية العلاقات الدلالية والنحوية أي فاعلية الترابط .

"وتكاد جّل التيارات التي تعتمد الخطاب اسّاً تعريفيا للاسلوب تنصب في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينهما ويتمثل في مفهوم الانزياح L'ecart ولئن استقام له ان يكون عنصرا قارا في التفكير الاسلوبي ،فلأنه يستمد دلالته لا من الخطاب الاصغر كالنص والرسالة ،وانما يستمد تصوره من علاقة هذا الخطاب الاصغربالخطاب الاكبر وهو اللغة ولذلك تعذر تصوره في ذاته،اذ هو من المدلولات الثنائية المقتضية لنقائضها بالضرورة ،فلا نتصور انزياحا الا عن شيء ،وهذا المسار الاصلي الذي يقع عنه الخروج واليه ينسب الانزياح ،هو في ذاته متصور نسبي تذبذب الفكر اللساني في تحديده وبلورة مصطلحه" (1)

وتقترب الاسلوبية من الشعرية بل "اعتبر البعض ان الاسلوبية تحل محل الشعرية ونظرية الادب ، وان الاسلوبية في الحقيقة هي الشعرية ...اذا ما عددنا الاسلوبية فرعا من فروع علم اللغة ،ودراسة الادب قسم من اقسام علم اللغة ،وقد صاغ(رومان ياكبسونRoman jakobson) هذه الدعوة صياغة متينة،اذ قال :طالما كان علم اللغة علما شاملا للبنية الكلامية فيمكن النظر الى الشعرية على انها قسم متمم

(1) المسدي،عبد السلام:الاسلوبية والاسلوب،الدار العربية للكتاب ،تونس،1977،ص98.

لعلم اللغة[1] ويؤكد (جان كوهن) ان الشعرية هي واقعة اسلوبية بل هي علم الاسلوب الشعري[2] .

ان حدود الاسلوبية الخاصة ووجودها اساسا كان نقطة نزاع بين مؤيديها ومن خالفهم في اثبات هويتها ،وقد ساعد ظهور الشعرية وتخلقها بخطابها النظري ومقتضياتها المنهجية في انهاء المد النظري والتطبيقي للاسلوبية، والشعرية هي ذلك العلم الذي اخذ على عاتقه صراحة دراسة ما يبنى للادب من خصوصية[3] ولاتنفصل عن الاسلوبية في مشاركتها التقدير نفسه وهو ان الادب موضوع لغوي في الاساس لذا تتعين دراسته انطلاقا من هذا المفهوم لكن الاسلوبية تكون اوثق صلة بالنقد في معناه المتداول من الشعرية، ويتمثل كل منهما خطابا منتجا من الخطاب الادبي.

ان كلمة(اسلوب style) لها كثير من المعاني حتى صار من الصعب تحديدها بتعريف واحد وهذا راجع الى ان هذه الكلمة لاتخص المجال اللساني وحده بل استعملت في مجالات اخرى من مجالات الحياة اليومية ،والفن يتحدث عن الاسلوب في الموضة والموسيقى والتشكيل وتدبير الحياة والسياسة..غير ان طبيعته لم تحدد حتى في المجال اللساني[4] وعلى الرغم من ذلك استخدم مصطلح الاسلوب بمعنى يتجاوز مفهومه على انه (لغة) لاسيما لدى حركة Stif0rschung الذي اثر في التطورات الايطالية والاسبانية ، ان كل ما يشكل (كيفية العمل الادبي لاماهيته) هو اسلوب ،لا التعبير اللغوي فحسب ،بل البنية اجمالا،بهذا المفهوم للاسلوبية ينتقل مصطلح

---

(1) ويليك،رينيه: الاسلوبية والشعرية والنقد،تر:حازم مالك،مجلة الثقافة الاجنبية ، السنة التاسعة والعشرون،ع 3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،2008 ،ص43.

(2) كوهن، جان : بنية اللغة الشعرية، مصدر سابق ،ص15.

(3)كينبرغ،جان ماري: من الاسلوبية الى الشعرية،تر:فريدة الكناني،مجلة نوافذ (علامات على النقد)، ع33،النادي الثقافي السعودي، سنة 1999،ص13.

(4)بليث،هنريش: البلاغة والاسلوبية(نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)،ترجمة وتقديم وتعليق: محمد العمري،منشورات سال،ط1،الدار البيضاء،1989،ص33.

الاسلوب من معناه الاصلي المتعلق بمفردة style ليطبق على المعماريين والنحاتين والرسامين،ثم يعود الى الدراسات الادبية ، ويبدو ان(جي. جي. ونكلمانj.j.Winklemann) كان اول من وصف مختلف مراحل الاسلوب في الفن الاغريقي ، فظهرت عام 1764 مصطلحات (قوطي)(النهضة)(الباروك)(الروكوكو) واشباهه في تاريخ الفن ،ان هذا الاستعمال لايزال شائعا وناجحا لأحساسنا بوحدة الفنون وبروح الزمن الموحدة ..ايا كان صغر بعض الاستنتاجات اذا ما دققت فيها عين ناقدة ، يكاد يجري التخلي التام عن المفهوم اللغوي للاسلوب [1] ، فالاسلوب يمتلك بنى سطحية وبنى عميقة ومن خلالها يمكن تقديرنسبة الانزياح عن المألوف الى غيرالمألوف من الفن الكلاسيكي الى الفن الحديث.

وقد استخدم (ولفن) خمسة ازواج من المفاهيم المتناقضة في المقارنة بين الفن الكلاسيكي في القرن السادس عشر وبين فن الباروك في القرن السابع عشر،قصد بها ان يبين خمسة انواع من التطور التاريخي من اسلوب الى اسلوب آخر :

1. من استعمال الخطوط الى التصوير.
2. من المسطح الى الجوف.
3. من الشكل المغلق الى الشكل المفتوح.
4. من التعدد الى الوحدة.
5. من الوضوح المطلق الى الوضوح النسبي. [2]

وعندما يريد الانسان ان يصف التباين الشديد في الاسلوب بين التصوير الكلاسيكي وتصوير الباروك ففي مقدوره ان يستخدم مفاهيم (ولفن) سمات مفردة اولية ،ولكن اذا اراد المقارنة بين رسامين يصوران بأسلوب الباروك مثل(روبنز وفرمير)فيجب عليه ان يفرق بين مختلف عناصر الاسلوب التصويري ومكوناته

([1])ويليك،رينيه: الاسلوبية والشعرية والنقد،مصدر سابق،ص46047.

([2]) مونرو،توماس:التطور في الفنون،ج1،نقله الى العربية: محمد علي ابو درة،مراجعة: احمد نجيب هاشم،الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ،1971،ص473.

والسمات الفرعية مثل (اخفاض اهمية الخط)و(اندماج الاشياء) و(فهم العالم على انه صورة متغيرة) فتكون درجة عرضهما لهذه السمات بدرجات متفاوتة.

كما هو الحال مع الشعرية- سابقا- التي تجاوزت المفاهيم الالسنية واللغوية لتدخل مجالات الفنون كافة من خلال ادواتها، والتي اصبح بأمكانها ان تتخلى عن الوزن وان تظل محافظة على جوهرها ،لأن الشعر اصبح من العلاقات اللغوية الداخلية ، وانطلاقا من هذه البنية نستطيع تحقيق صفات الشعرية من تركيز وخيال وصور وتكثيف لأن الذي يضع كل هذه الصفات هو اللغة او درجة حذق الشاعر في صناعة علاقات جديدة داخل بنية الشعر ...من خلال الانحراف كما يرى ياكوبسون والشكلانيون الروس او الانزياح كما يرى جان كوهن ،او الفجوة – مسافة التوتر كما يرى كمال ابو ديب [1] ، اذ ان الانزياح يكون بالنسبة للغة العادية ،أي كلما حقق الشاعر درجة انزياح عالية عن اللغة العادية كان اقرب الى الشعرية أي ان الشعرية تتحقق في اقصى درجة انزياح تحققه اللغة.

منذ السبعينيات من القرن العشرين اصبح البحث الاسلوبي ينظر الى (النص) نظرة نقدية شاملة ،وشغل التحليل الاسلوبي بالذات موقعا ذا اهمية في جملة الاستقصاءات التي شملت البنيوية* وما جاورها من منهجيات لاسيما تلك المتخذة من منهج اللسانيات نقطة انطلاق لها ونبعت من فكرتها على دراسة النص في ذاته، اذ

([1]) مبارك،محمد رضا: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثافية العامة،ط1، بغداد،1993 ،ص266.

* البنية: مفهوم تأكدت اهميته في الفكر الانساني الحديث،بحيث لم يعد من الممكن التخلي عنه فقد اتكأت البحوث الحديثة في معظم مجالات الحياة على هذا المفهوم فجعلت منه اداة لكشف التنظيم الداخلي للوحدات وطبيعة علاقاتها وتفاعلاتها "وفي دراسة الادب اخذ مفهوم البنية دوره في تحقيق امرين اولهما تجاوز اطار الوحدات الجزئية في العمل وهو ما يؤدي الى ان تكون المعرفة الادبية عملية ،والآخر هو ما يؤديه الاخذ بمفهوم البنية من ابعاد لفكرة الاضافة الزخرفية في الانموذج التعبيري وهو بحسب مقولات البنيوية انموذج ذو اصالة في = انتاج الدلالة الادبية التي تنبثق من طبيعة التكوين الداخلي لوحدات النص"ينظر: (فضل، صلاح:بلاغة الخطاب وعلم النص،سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ب ت ،ص133)

كشفت جهدها في تفحص ادواته وتشكيلاته الفنية وبحث الافكار والمفاهيم في تكوينه بوساطة النسيج اللغوي الذي تمثله تلك الافكار والمفاهيم[1] وقد توجهت البنيوية الى كل ما يتسم بالنظام لذا اتسع نطاق الاسلوب الذي يمثل نقطة انطلاق الباحث في سعيه لتأسيس علم الاساليب ليشمل البناء العام للنص في مكوناته واجزائه .

لذلك فالقاعدة الاسلوبية تعد"النص الادبي نفسه هو المعيار الذي يقاس اليه الانحراف ،ويقوم على العلاقة المتبادلة بين السياق والمسلك الاسلوبي، وما دام المسلك الاسلوبي يقوم على مخالفة التوقع لأثارة الانتباه فكل كسر متعمد للسياق هو مسلك اسلوبي"[2] والنص يحمل في ثناياه لغتين ومعنى النص هو محصلة لتأرجح بين الشفرتين بحيث يصبح النص الادبي حيزا سيميولوجيا تتصارع فيه شفرتان للمعنى ، ولايمكن الاحاطة بالنص الا من خلال الاحاطة بلغتيه معا في حال تفاعلهما.

ويمكن القول ان الشكل والاسلوب يتطوران جنبا الى جنب" ويقرر (ولفن)ان تاريخ الاشكال يمكن تفسيره بأن كل شكل يظل حيا ويوجد شكل آخر ،وان كل اسلوب يهيء لأسلوب جديد،وان تأثير الصورة على الصورة عاملا له اثره في الاسلوب هو اهم بكثير مما ينتج مباشرة من محاكاة الطبيعة[3] كما هو الحال في الاساليب الفنية والشعرية الرومانتيكية التي يمكن عدها كسرا للاساليب الكلاسيكية، وقد مرت الازمنة الحديثة بمراحل اسلوبية متنوعة للعودة الى الشكلية التي انتجها (بيكاسو)بعد شفافية التصوير التأثري ولمساته الخفيفة ، قاد(سيزان)حركة العودة الى التصميمات المجسمة التي استخدمها اساتذة الفن الكلايسكي المحدث وبخاصة (بوسان ورافائيل) محتفظا بألوان التأثريين ،على ان الاجيال الآتية انتقلت الى اسلوب التجريدات التكعيبية وغيرها من التجريدات الهندسية ،بما في ذلك ما استنتجه

([1]) القضاة،محمد: الاسلوب والاسلوبية والنص الحديث،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط2، 1982،ص25.

([2]) الجواد،ابراهيم عبد الله احمد:الاتجاهات الاسلوبية في النقد العربي الحديث،وزارة الثقافة ، الاردن،ط1، 1997 ،ص117.

([3]) مونرو،توماس: التطور في الفنون،ج1،مصدر سابق،ص477.

(موندريان) من اسلوب التصميمات المسطحة ذات الخطوط المستقيمة، ونتيجة لأعجابهم بالعلم واشكال الآلات(الماكينات) كما في اعمال (ليجيه) واحيانا التاثر باسلوب النحت الزنجي بما حوى من مجسمات شبه هندسية كما في اعمال (براك) ، وفي جميع هذه الحالات ليس الانزياح الى مرحلة اسبق الانكوصا جزئيا وسطحيا اذ يختلف اتجاه الفنان ودافعه كذلك تختلف الاساليب الازاحية للاشكال المنجزة.

هناك من اعتبر ان المعاني وحدها هي المجسمة لجوهر الاسلوب ، وما الاسلوب سوى ما نضفي على افكارنا من نسق وحركة ،وهناك من اعتبر كل اسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظره الى الاشياء وتفسيره لها ، معنى ذلك ان الاسلوب هو فلسفة الذات في الوجود ، وانما يغدو الاسلوب هو التمازج تختلط فيه تلقائية الاسلوب والذات المفرزة له ،أي ان الاسلوب هو الانسان عينه لذلك يتعذر انتزاعه او تحويله، وعلى حد تعبير(بوفون):"ان الاسلوب هو الانسان نفسه..والاسلوب جزء من المعنى ..وهو وجه من وجوه المعنى"[1] ، وتطالعنا نظرية (ستاروبنسكي) في تحديد ماهية الاسلوب بكونه اعتدالا وتوازنا بين ذات التجربة ومقتضيات التواصل ،فيكون الاسلوب حلا وسطا بين الحدث الفردي والشعور الجماعي ،فتكون وظيفة الاسلوب ان يلطف من حدة الانزياح بين المعطى المعيش والمعطى المنقول[2].

صحيح ان الاسلوب اعتبر في غالب الاحيان انزياحا فرديا ،أي طريقة في الكتابة خاصة بواحد من الادباء ، وكان (بالي) نفسه يدعوه (انحراف اللهجة الفردية)، بوسعنا ان نعطي كلمة اسلوب مفهوما اوسع كما كان شأنها في الاصل ...ولو سلمنا بوجود ثابت في لغة الشعراء يظل موجودا برغم الاختلافات الفردية أي وجود طريقة واحدة بالقياس الى معيار او قاعدة محايثة للانزياح نفسه ، فماذا يعني النظم في الواقع ان هو لم يكن (انزياحا مقننا) قانونا للانحراف بالقياس الى المعيار الصوتي في اللغة

---

(1) هاف،كراهم: الاسلوبية والاسلوب،تر: كاظم سعد الدين،دار افاق عربية،بغداد،1985،ص23.

(2) المسدي ،عبد السلام: الاسلوبية والاسلوب،مصدر سابق،ص74.

المستعملة ؟ وعلى نحوذلك يوجد على المستوى الدلالي قانون للانزياح مواز، وهو وان لم يكن مقننا بالصرامة نفسها فلا شك في وجوده عبر تنوع المحتويات ويمكن ان يعرف الشعر في هذه الحالة بأنه نوع من اللغة وتعرف الشعرية بأعتبارها اسلوبية النوع(1)، وهناك من عرف الاسلوبية بأنها علم علم الانزياحات(2).

ويعرف الاسلوب بأنه اختيار الكاتب لما من شأنه ان يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر الى خطاب يتميز بنفسه..وينظر(تودوروف) لمفهوم الاسلوب اعتمادا على مبدأ الانزياح أنه (لحن مبرر) ولايخرج (ريفاتير) في تحديد الظاهرة الاسلوبية عن مفهوم الانزياح ويعرفه بأنه : انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه(3) ان مهمة الفنان او الشاعر هي خلق سمات اسلوبية غير متوقعة من لدن اغلب القراء لان عدم التوقع يقوي الانتباه عند القاريء، وعندما يفاجأ هذا القاريء بادراك هذه السمات يكون الفنان عندئذ قد حقق هدفه بايصال المقصدية والتاثير الاسلوبي في آن واحد، وان النص على الرغم من طابعه القار من الناحية الشكلية والفيزيائية هو نص متحرك وغير قارّ من الناحية الاسلوبية ، لآن ما كان مثيرا لأنتباه القاريء المعاصر ليس من الضروري ان يحافظ على قوة تأثيره عند تحيين النص بالنسبة الى قاريء يأتي من زمن لاحق ، هذا يعني ان اسلوب النص هو شيء متغير متحرك على الدوام ، ولعل هذا ما يجعل النصوص الادبية تحافظ على استمراريتها وتجددها في الزمن تبعا للتغير المستمرلسياقات فك التسنين وشروطه بمعنى عمليات التأويل المستمرة لقراء متباينين او لفترات زمنية متباينة .

ويشكك ريفاتير في امكانية الكشف عن السمات الاسلوبية المنزاحة عن المعيار اللساني في النص لأنه يرى: ان المعيار اللساني نفسه غير قارّ حتى في حقبة تأريخية معينة،كما ان ميولات القراءوانتمائاتهم المختلفة لمدارس بعينها قد تدفعهم الى اعتبار ماهو خارج عن المعيار اللساني شيئا منزاحا عنه، او ما هو خارج عن المعيار غير

(1) كوهن،جان:بنية اللغة الشعرية،مصدر سابق،ص16.

(2) ويس،احمد محمد:الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية،مصدر سابق،ص7.

(3) المسدي،عبد السلام:الاسلوبية والاسلوب،مصدر سلبق،ص103.

منزاح (طريقة انعكاسية او قاعدة مقلوبة)، وقد وضع ريفاتيرمعايير لتحليل الاسلوب في تجاوز مفهوم المعيار الذي تقاس على اساسه انزياحات اللغة ، فريفاتير لاينكر وجود معيار في كل مرحلة زمنية غير انه يرى ان اللغة الادبية باجراءاتها الاسلوبية قادرة على خلق سياقات خاصة أي معايير ظرفية وخرقها في الوقت نفسه وهو ما يؤدي الى اضعاف سلطة المعيارفي تقدير وضبط انزياحات اللغة المسؤولة عن خلق السمات الاسلوبية في النص الادبي [1] وفي المجال الفني يمكن ملاحظته فيما جاءت به الحركة الوحشية والحركة التعبيرية من اضعاف سلطة المعيارالانطباعي الذي طغى فيه دور العلم وتطور الصناعة والمنظور اللوني والشكلي وازاحته الى منظورداخلي نفسي تعبيري وكذلك في تغير زاوية الرؤية الى الاعمال الفنية "فصورة تمثل(العشاء الاخير)اصبحت ترتيبا معينا للاشخاص في المكان وتوزيع الضوء عليهم ولم يكن ذلك حسيا بحتا ،لأن عمق الصورة وقوتها يتوقفان على خيال المشاهد ،وفي تركيز ثابت على نواحيها الشكلية ، وهذا التضييق المتعمد لبؤرة الرؤيا من جانب علماء الفن كان مرتبطا بالثورة المعاصرة على(مادة الموضوع) وما(يتصل بها من قيم ادبية) في الفنون المنظورة نفسها ، وكان الانطباعيون ومن جاء بعدهم يتعمدون من حيث الشكل اختيار اشياء غير مشوقة كأدوات للشكل اذ يشوهون الوجه الانساني اوجسمه ويحولونها الى تصميمات شبه مجردة وكانت الخطوة التالية هي التصوير المجرد البحت" [2] .

لذلك فالاسلوبية هي علم يكشف عن العناصر المميزة التي يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الادراك للقارىء المتقبل الذي يستطيع ايضا فرض وجهة نظره في الفهم ،و"الاسلوبية (لدى ياكوبسون) بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب اولا وعن سائر اصناف الفنون الانسانية ثانيا ،ومعدن الاسلوبية حسب(بالي) ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والارادية

([1]) ريفاتير،ميكائيل: معاييرتحليل الاسلوب،ترجمة وتقديم: حميد لحمداني ،منشورات دراسات سيميائية ادبية(دراسات سال)،ط1،دار النجاح الجديدة،1993،ص6–10،

([2]) مونرو،توماس: التطور في الفنون،ج1،مصدر سابق،ص474.

والجمالية حتى الاجتماعية والنفسية،فهي اذن تنكشف اولا وبالذات في اللغة العادية الشائعة التلقائية قبل ان تبرز في الاثر الفني ، والاسلوبية هي وريث البلاغة معنى ذلك انها بديل في عصر البدائل"[1].

لكن ذلك النسق المنطقي في البلاغة الكلاسيكية اصبح مع الاسلوبية المعاصرة "يعتمد على مبدأين : الانزياح والاثر الانفعالي ، وقد اعترف منظرون مثل(ج.ن.ليشن1969، وتودوروف 1967) وغيرهم بدقة فن العبارة القديم واسلوبية الانزياح ،وحاولوا ادماجها اعتمادا على اللسانيات البنيوية ، وكانت النماذج المحصلة بهذه الطريقة احيانا اكثر تماسكا من البلاغة الكلاسيكية ،غير انها بخلاف الاخيرة تتخلى بشكل يكاد يكون تاما عن التوجه التداولي، فالصورة البلاغية هي الوحدة التداولية التي تشكل انزياحا وبذلك يكون فن العبارة elocation نسقا من الانزياحات اللسانية ،واذا ما تبينا وجهة نظر سيميائية تستلهم نموذج (موريس ch.w.morris) فاننا نميز ثلاثة اصناف من الانزياحات : الانزياح في التركيب(العلاقة بين الدلائل) ، والانزياح في التداول (العلاقة بين الدليل والمرسل والمتلقي)، والانزياح في الدلالة(العلاقة بين الدليل والواقع)"[2] ، فمثلا غياب الموضوعات الكبرى الميثولوجية والتاريخية وحضور موضوعات المناظر الطبيعية الصامتة ومظاهر الحياة اليومية المتبدلة كان له اثره مع نهاية القرن التاسع عشر الى تبدل الرؤية وتبدل في الاسلوب والتقنية ،حيث مكنت الفنان في القرن العشرين من ازاحة المقاييس الكلاسيكية الجامدة وخلق مقابلات تشكيلية قادرة على التغيير عن قوى غير مرئية، وهكذا اكتسبت اللوحة كأسلوب وطريقة معالجة بعد ان اصبحت بحد ذاتها هدفا بل موضوعا لاتقاس قيمته بالنسبة للشيء الذي يمثه ، فالفنون الحديثة على تنوعها وتمايزها وتعدد اساليبها واتجاهاتها متشابهة في منطلقاتها الاساس ، تجمع بين ارادة التجديد والتحول والانزياح استنادا الى واقع متغير .

([1]) المسدي ،عبد السلام:الاسلوبية والاسلوب،مصدر سابق،ص37.

([2]) بليث،هنريش: البلاغة والاسلوبية،مصدر سابق،ص41-42.

ويبدو ان الفن الأوربي الحديث قد افاد من تلك التوجهات ،فقد تجد ان كل عنصر من عناصرالعمل الفني صحيح ومفهوم بحد ذاته ، الاانه غير صحيح من جهة الوظيفة المسندة الى اصنافه التركيبية خاصة في الفن التكعيبي لهذا يجب ان نتبين الانزياح فيه من الناحية التركيبية لمسائل التعويض والتقديم والتاخير، ومن الناحية التداولية في حضور عناصره وتجليها او خفاء معانيها ودلالاتها وضمورها ،لذلك ستكون هناك منافرة دلالية ،لان الشعر والفن كليهما قائم على خرق القانون اللغوي أي الملائمة بين المسند والمسند اليه ،" مثلالو اخذنا عبارة (مالارميه): (ماتت السماء) لايوجد فيه خرق للتركيب النحوي للجملة: (فعل+ فاعل) بل يكون فيه الخرق متمثلا بالمنافرة الاسنادية ..اذ ليس هناك أي ملائمة دلالية بين الفعل والفاعل ، فالموت لايصيب الا الكائنات الحية بوصفه انفصالا بين الروح والجسد ...وهذا النوع من الصور البلاغية المنزاح عن المعيار النثري يتنوع على اساس العلاقة التي تجمع بين المعنى الحرفي للكلمة وبين معناه الثاني الناشيءعن طريق الانزياح ، فأذا كانت العلاقة هي المشابهة نكون بصدد الاستعارة ، واذا كانت العلاقة هي المجاورة نكون بصدد الكناية ، واذا كانت العلاقة هي الجزئية والكلية نكون بصدد المجازالمرسل" [1].

يرى(هنريش بليث) ان جماليات الصور التداولية تختلف في كون الفراغ الذي يضطلع المتلقي بملئه يتولد عن تناقض بين الكفاءة التواصلية العادية وكفاءة الانزياح ، وبهذه الطريقة يمتلك الدليل اللساني الصوري في النص الادبي تعددا ثلاثيا :(خطي، مرجعي،تواصلي) حسب انطلاقنا من هذا الصنف او ذاك ، وهذا التعدد يظهر في شكل قراءات متعددة ،وتكون القراءات المختلفة اللسانية الجمالية (أي الاسلوبية) للنص الادبي وهذه الطاقة ليست مستقرة او ثابتة ، بل توجد في حركة بفضل تتابع عملية التلقي التي تجري في اطار الزمان والمكان.. [2] لذلك يؤكد ريفاتير على ان الاسلوبية تقوم على دراسة النص في ذاته وتفحص ادواته وتشكيلاته الفنية ، وترمي الى تمكين القارىء من ادراك انتظام خصائص الاسلوب الفني ادراكا نقديا مع الوعي

([1]) اسكندر،يوسف: اتجاهات الشعرية الحديثة ،مصدر سابق، ص133.

([2]) بليث،هنريش: البلاغة والاسلوبية، مصدر سابق،ص 65-66.

بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظيفية [1] لذلك تعد الاسلوبية نظرة شمولية ذات منهج علمي في دراسة الاسلوب الادبي.

كما يرى (ميشيل ريفاتير micheal riffaterre) في موضع آخر ان الاسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارىء بوساطة ابراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارىء على الانتباه اليهابحيث ان غفل عنها تشوه النص واذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة بما يسمح بتقرير ان الكلام يعبرعن والاسلوب يبرز [2].

هناك من عبرعن الانزياح بأنه الانحراف او الابتعاد عن قاعدة ما ، وقد شاعت عبارة (فاليري) التي قال فيها ان الاسلوب في جوهره هوانحراف عن قاعدة ما وشاركه في ذلك الرأي كثير من النقاد، ودعوا الى ضرورة ان يتعود الباحث على القاعدة اولا حتى يتمكن من اكتشاف الانحرافات المتفرعة عنها [3] أي معرفة قواعد الفن الكلاسيكي مثلا ثم اكتشاف الانزياحات المتوادة في الفن الحديث، ويرى انه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها واشكال تراكيبها بما يخرجها عن المألوف ، فهذا انزياح متصل بالتوزيع أي بالعلاقات الركنية ويمكن اعادة ترتيب الكلام بما يزيل الانزياح وبالتالي السمة الاسلوبية ،اما بالنسبة للانزياح المتصل بالاختيار أي بالعلاقات الاستبدالية فكقول القائل (العين تختلس السمع) فهو تأليف بين جدولي اختيار متنافرين [4] وبهذا يظهر الانزياح المتصل بالتوزيع ويمثل الجوازات التي تتيحها اللغة لمستخدميها ولايشكل خرقا لقاعدة او خروجا عنها ، اما الانزياح المتصل بالاختيار فيشمل الاستعمالات البيانية ، وهو ما يمكن ترحيله الى فن الكولاج

([1]) ريفاتير،ميكائيل:محاولات في الاسلوبية الهيكلية،تر: دولاس،تقديم: عبد السلام المسدي،حوليات الجامعة التونسية، ع 10 ،المطابع التونسية الرسمية،تونس ،1993،ص277.

([2]) المسدي،عبد السلام: الاسلوبية والاسلوب ، المصدر السابق نفسه ، ص79.

([3]) فضل ،صلاح: علم الاسلوب- مبادئه واجراءاته ،مؤسسة مختار،القاهرة،1992،ص 179.

([4]) المسدي،عبد السلام،مصدر سابق،ص159.

التكعيبي في احالته الاشكال الواقعية المالوفة لتدخل في سياقات غير مالوفة أي بكسر سياقها الطبيعي وخرقه .

وبحسب(جان كوهن) يتأكد في مفهوم الانزياح لقاء هام بين الاسلوبية والاحصاءلمكون الاسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية والاحصاء هوعلم الانزياحات عامة ، والاسلوب كما قال(بيير كيرو):انزياح يعرف كميا بالقياس الى معيار،... والاحصاء يقصد به(جان كوهن)الانزياحات عبر المراحل التأريخية لتطور الشعروتزايدها من فترة الى اخرى[1].

لكن هناك من يقلل من شأن الاحصاء في عملية الضبط في خدمة البحث عن شعرية الصياغة ، وقد شخص (شريم) نقطة ضعف المنهج الاحصائي المطبق على الادب بقوله: "تكمن في ان الباحث يحاول ان يبرهن بالحساب والقواعد الرياضية على ما نراه بالعين المجردة وبقليل من الدراية ..وعليه فأننا نصل بواسطة طريقة مكلفة الى نتائج مشكوك فيها نوعا ما ولاتنفعنا تماما"[2] ، والحق ان الاحصاء لايصح ان يكون مقياسا عاما في تعيين الانزياح ولكن حين يكون مصدر الانزياح هو التكرار فحينئذ يمكن لهذا المعيار ان يفيد،لا في تعيين الانزياح بما هو انزياح وانما في تعيين درجته ، وطبيعي ان تعيين الدرجة انما يأتي في مرحلة تالية لاكتشاف الانزياح[3].

ويرى (غوته) ان التقليد ادنى درجات الفن ، تبدأ (طريقة) الفنان مع بداية تعبيره عن ذاته و(الاسلوب) ارقى من تقليد الموضوع والطريقة الذاتية ، ويقوم الاسلوب على (اعمق الاسس المعرفية) على جوهر الاشياء طالما كنا قادرين على تشخيصه في الاشكال المرئية والملموسة اذن الاسلوب هو المصطلح الذي نطلقه على اسمى مرحلة بلغها الفن او سيبلغها مستقبلا ، وبهذا المعنى يتماشى الاسلوب مع

---

(1) كوهن،جان: بنية اللغة الشعرية،مصدر سابق،ص16- 31.

(2) شريم،جوزيف ميشال: دليل الدراسات الاسلوبية ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،ط1 ،بيروت، 1997، ص56.

(3) ويس،احمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ،مصدر سابق،ص149.

الفن الرفيع ،انه مفهوم نقدي ومعيار تقويم[1] ولعل قيمة الانزياح في نظرية تحديد الاسلوب اعتمادا على مادة الخطاب تكمن في انه يرمز الى صراع قار بين اللغة والانسان ،فهو عاجز عن ان يلم بكل طرائقها ومجموع نواميسها وكلية اشكالها معطى (موضوعيا ما وراثيا) في نفس الوقت، بل انه عاجز عن ان يحفظ اللغة شموليا ،وهي كذلك عاجزة عن ان تستجيب لكل حاجاته في نقل مايراد نقله وابراز كل كوامنه من القوة الى الفعل ، وانزياحات الانسان مع اداة نطقه (اللغة) ازلية صورها الشعراء والفنانون مذ كانوا ، وما الانزياح عندها سوى احتيال الانسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصورها وقصوره معا.

وقد اشار كل من (هنريش بليث) في كتابه (البلاغة والاسلوبية) وكذلك (فرحان بدري الحربي) في كتابه (الاسلوبية في النقد العربي الحديث) الى تصنيف المفاهيم المقترحة انطلاقا من النموذج التواصلي الى اربع مجموعات فيما يتعلق بالاسلوب:

1. الاسلوب تعبير عن شخصية الكاتب/ المرسل وعقليته وتوجهه الفكري وهو مفهوم تعبيري تكويني للاسلوب.
2. الاسلوب أثر في القارىء /المستمع ناتج عن الخصائص الداخلية للنص، المفهوم التأثر العاطفي.
3. الاسلوب تقليد (لواقع ما في نص ما)المفهوم المحاكاتي والانعكاسي للاسلوب.
4. الاسلوب بوصفه تأليفا خاصا باللغة :يمثل المفهوم التاليفي المتعلق بالنص ذاته ، اذ يكون توجه الباحث فيه موضوعيا في دراسة الاسلوب في عزل طرفي الاتصال المنشىء والمتلقي ويهتم بالنص ذاته، وهذا التصور للاسلوب نواة اسست عليها مناهج اسلوبية متعددة وذلك بسبب اختلاف الباحثين في تحديد زاوية الانطلاق الى وصف النص منها :

(1) ويليك،رينيه،الاسلوبية والشعرية والنقد ، مصدر سابق،ص51.

أ- اسلوبية الانزياح: وهي تقوم على فرض تقابل بين لغة الادب (الرفيعة) ولغة المعيارالنحوي المستعمل في العرف (أي اللغة الاصطلاحية)،مما يؤلف نحوا ثانويا مكونا من صورالانزياح والانحراف ويعني ذلك خرقا للمعيار النحوي من جهة وتقييدا لهذا المعيار بالاستعانة بقواعد اضافية من جهة اخرى [1]يأخذ خصوم اسلوبية الانزياح عليها عدم تحديدها لمعيار الانزياح تحديدا مباشرا دقيقا واهمالها لمقولتي الكاتب والقارئ...وتكثيف هذه الاعتراضات جميعا في نهاية المطاف عن غياب التداولية عن مفهوم الانزياح،على الرغم من كل الاعتراضات تحتفظ اسلوبية الانزياح بقيمة استكشافية في توضيح الخصائص الاسلوبية[2].

ب- الاسلوبية الاحصائية: تحاول الوصول الى تحديد الملمح الاسلوبي للنص عن طريق الكم وهي تقوم على ابعاد الحدس لصالح القيم العددية فقوام عملهاباحصاء العناصر اللغوية في النص وكذلك مقارنة علاقات الكلمات وانواعهافي النص ثم مقارنة هذه العلاقات (الكمية)مع مثيلاتها في نصوص اخرى. والمنهج الاحصائي يدخل في علاقات جدلية مع بقية المناهج الاسلوبية[3] والاحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات وهو المنهج الذي يسمح بملاحظتها وقياسها و(تأويلها) فهو اداة فعالة في الدرس الاسلوبي[4]

ج- الاسلوبية السياقية :وتقوم على المفارقة المتوالدة عن الانزياح ايضا لكن قاعدة المقارنة في الانزياح هذه المرة تكون داخل النص وليس خارجه وهي ناتجة عن ادراك عنصر نصي متوقع متبوع بعنصر نصي غير متوقع ،ويشير(هنريش بليث) الى ذلك بقول (كورني): (هذا النور المظلم المتساقط من النجوم)..فالاسلوب ليس

---

(1) الحربي، فرحان بدري: الاسلوبية في النقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،ط1، بيروت،2003،ص 9.

(2) بليث،هنريش: البلاغة ولاسلوبية ،مصدر سابق،ص36-37.

(3) كوهن ،جان: بنية اللغة الشعرية،مصدر سابق،16.

(4) جيرو،بيير: الاسلوب والاسلوبية،تر: منذر عياشي،مركز الانماء القومي،بيروت،ب ت،ص86.

مكونا من عناصر المفارقة فحسب ، بل مكون ايضا من السياق المتوقع (الاسلوب =السياق+المفارقة) [1] .

الانزياح في الشعر

ان النص الشعري بنية لغوية متميزة، وهو في الحقيقة مجموعة من النصوص المتداخلة ، تؤلف نظاما خاصا داخل هذه البنية ذات العلائق اللغوية المعقدة داخليا وخارجيا، ومن ثم كان النص الشعري انقطاعا معرفيا وجماليا واستمرارا في آن واحد من خلال المجاز اللغوي الذي هوفي حقيقته انزياح عن المعنى ، بل تكمن اهمية الانزياح في الشعر من خلاله ، والذي يؤدي وظائفه الشعرية بدرجة اقوى واوضح من الاستعمال الحقيقي للالفاظ،لأجل الوصول الى الخصوصية التي تمكن من كيفية استيعاب النص الغائب ، وانطلاقا من القراءة التي تمكن من اكتشاف مرجعية هذا النص او ذاك دون نفي لذاتية المبدع .

يرى(هربرت ريد) على الرغم من ان فنا كالشعر يستخدم الالفاظ ويصطنع مادة المقال العقلي فأنه من المؤكد انه لابد للكلمات في الشعر من ان تفقد كل ثقلها العادي لكي تستحيل الى صور رمزية، ولعل هذا هو السبب في انه نوع من الاشراق الذي ينبثق في وعي الشاعر فيعبر عنه ببعض الكلمات او العبارات لايكاد يختلف عن ذلك الاشراق الذي يرد الى الموسيقار فيعبر عنه بالصور السمعية ، ومن هنا فالقصيدة مثلها مثل اللوحة او المقطوعة الموسيقية شكلا فريدا من نوعه هو بمثابة مؤلف من الصور والايقاعات ، وهو تجسيم لمشاعر الفنان فضلا عن انه يشتمل على بعض المعاني التي تسير جنبا الى جنب مع المعاني العقلية او الدلالات الذهنية المتضمنة في الالفاظ المستخدمة، ولعل هذا هو السبب في ان القصيدة تعني شيئا اكثر مما تعنيه ترجمتها النثرية مادام فيها من البناء الموسيقي (شكل رمزي) او مجموعة منسقة من العلامات غير المنطوقة [2]، وما يجري في الشعروالموسيقى يأخذ مجراه في اللوحة الفنية

([1]) بليث،هنريش:مصدر سابق: ص38.

([2])ابراهيم، زكريا:فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصدر سابق ،ص238-239.

فالشاعر والفنان يجمعهما الخيال والصور الذهنية وتحولاتها مابين الواقعي والمجرد مما يجعل الانزياح ممكنا لكليهما.

ولمقاربة الشعر من الرسم لابد لنا من ذكر كتاب هوراس (الشعر هو التصوير Ut Picture Poesis) الذي وجد له صدى عبر القرون بطرق كثيرة من قبل الرسامين والشعراء معا، قد يجده المرء على المثال في النصيحة التي ادلى بها (انطوان كويبل) في خطابه امام الاكاديمية الملكية للرسم والنحت عام 1741 اذ قال:(على الرسام في اسلوبه الراقي ان يكون شاعرا، ولا اقول عليه ان يكتب شعرا اذ ربما يفعل المرء ذلك من غير ان يكون شاعرا ولكني اقول انه يجب ان لايمتلىء بالروح ذاتها التي تحرك الحياة في الشعر فحسب ،بل عليه ان يعرف بالضرورة قوانينه التي هي قوانين الرسم ذاتها ..على الرسم ان يفعل بالعين مايفعله الشعر بالاذن)..ويمكن ان يجده المرء في ملاحظة (بيكاسو) وهي :ان الرسم هو الشعر، وهو دائما يكتب في شكل قصيدة ذات قافية تشكيلية ، كما ذكر(سيمونيدز): ان الرسم شعرصامت، والشعر رسم ناطق،اما (أي.اي.كمنجز) الذي كان رساما وشاعرا فقد وصف نفسه بأنه (كاتب صور ورسام كلمات)..ونجد ذلك التفاعل الاحتدامي بين الرسام والشاعرفي العلاقة التي تربط بين بيكاسو وغيرترودشتاين [1] ،أي ان الشاعر كالرسام في انزياحاته الذهنية مع الأخذ بالحسبان معضلات اللون والشكل التي تواجهه بلا توقف لا عن طريق الايحاء بل عن طريق المخيلة او عن طريق نوع من العقل الاعجازي الذي تنميه المخيلة احيانا .

يُعد الشعر موطن الانزياح عن المعيارية لأن مسحة الابداع والتجديد هي الطاغية عليه دون النثر ،ومظاهر الانزياح في الشعر كثيرة فهناك انزياح في العملية التعبيرية عموما ، وهناك انزياح في الوزن والقافية ،وانزياح في الدلالة، واكثر الانزياحات توافرا في الشعرهي المجازات بأنواعها المختلفة ،وتسمى انزياحات بلاغية ، وهي عامة وتسمى بالجوازات الشعرية وكانت البلاغة تدرسها ، في حين تعد اليوم

([1]) روجرز،فرانكلين.ر:الشعر والرسم، تر: مي مظفر،دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والاعلام ،ط1، بغداد،1990،ص46.

انزياحات شعرية" [1] ويمكن القول: حتى الوزن والقافية على الرغم من كونها مقننة للشعر لكنه يعد انزياحا عن الكلام العادي المتداول وهو الحال ذاته في الرسم الكلاسيكي الذي يتسم بالقواعد الثابتة القسرية نجده انزياحا عن الطبيعة المتغيرة المنزاحة في كل حين .

يرى(ياكوبسون):لاشعر بدون خرق لأطر الكلام الثابتة ولقواعد النحو وقوانين الخطاب ، وهكذا غدت خصيصة الشعر خرق لقواعد التركيب بما يجعله نقضا لخصائص الكلام العادي التركيبية [2] وهكذا تكون فكرة الانزياح او الانحراف deflection خرقا منظما لشفرة اللغة، يعتبر في حقيقته الوجه المعكوس لعملية اساسية اخرى ،اذ ان الشعر لايدمر اللغة الا ليعيد بناءها على مستوى اعلى ، فعقب فك البنية الذي يقوم به الشكل البلاغي تحدث عملية بنية اخرى في نظام جديد [3] ، أي ان النص الشعري المعاصر يعتمد في اهم مرتكزاته على كسر نمطية اللغة واستحداثه لغة شعرية جديدة تتمدد على القوالب الثابتة، وهذه اللغة انما تتحدد بالفاظها الدالة التي تحدد بالقياس الى الاشياء الحسية فاللغة الشعرية احساس ووعي مقصود لذاته .

والرأي الذي جاء به (ياكوبسون) يدعمه (موركافسكي) وهو من جماعة (براغ) اذ يقول: ان العنصر الجوهري الذي يميز لغة الشعر عن اللغة العادية القياسية ، هو تحطيم لغة الشعر معيار اللغة القياسية، وان هذا التحطيم / الانحراف ليس الا انحرافا جماليا متعمدا ، وذلك ان اللغة الشعرية لاتهدف الى الافهام (مهمة اللغة

([1]) المسدي،عبد السلام:الاسلوبية والاسلوب،الدار العربية للكتاب،تونس،1977،ص189.

([2]) ياكوبسون،رومان: قضايا الشعرية،تر: محمد الولي ومبارك حنون،دار المعرفة الادبية،ط1,1988،ص78.

([3]) السيد ،علاء الدين رمضان: ظواهر فنية في لغة الشعرالعربي الحديث،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1996،ص142.

الاشارية) بل انها تدفع بهذا الافهام الى الوراء ، اذ يصبح في هذه الحالة مقصودا لذاته وليس مستعملا لخدمة الافهام[1].

يتساءل(كاسيرر) في كتابه (الاسطورة والدولة) عن السر الذي دفع (افلاطون) الى الهجوم على الشعر في كتابه(الجمهورية)..ولم يكن الشذوذ والغرابة باديين في صورة هذا الهجوم وكذلك في موضعه ،اذ جاء هذا الاعتراض ضمن مؤلف يبحث في السياسة ...الا ان كاسيرر يبدد حيرة الدارسين ازاء موقف معاد للشعر يصدر عن اعظم شاعر في تاريخ الفلسفة في موضع كان يفكر فيه شاعرا يقرر القيم الاجتماعية والتربوية للفن قائلا: "لم يكن الشيء الذي حاربه واعترض عليه (افلاطون) هو الشعر في ذاته ولكن الاتجاه الذي صنع الاساطير،فلا انفصال بين الشيئين في نظره ونظر أي يوناني، كان الشعراء هم صناع الاساطير بالفعل"[2] لكننا نجد ان (ارسطو) قد اختلف في رأيه عن (افلاطون) اذ ميز بين لغة عادية مألوفة واخرى غير مألوفة ، ورأى ان اللغة التي تنحوالى الاغراب وتتفادى العبارات الشائعة هي اللغة الادبية ويقول ارسطو:"وجودة العبارة في ان تكون واضحة غير مبتذلة،فالعبارة المؤلفة من الاسماء الاصلية هي اوضح العبارات ولكنها مبتذلة ...اما العبارات السامية الخالية من السوقية هي التي تستخدم الفاظا غير مألوفة واعني بالالفاظ غير المألوفة ،الغريب والمستعار والممدود وكل ما بعد عن الاستعمال "[3] ، والشاعر يعي ان غاية الشعر تسبقه ومضمرة فيه وهي مقولة ذات مرجعية افلاطونية من كون ادراك ماهية الشيء تسبق ادراك ذلك الشيء.

ان الخطاب الشعري الحق لايقصد ان يقيم وسطا ناقلا يتركز على مخاطبة القوة العاقلة بقدر ما يرمي الى مخاطبة القوة الوجدانية الانفعالية ، بحيث تؤثر تجربة الشاعر

---

(1) جعفر،عد الكريم راضي:بنية الرمال المتحركة،مجلة الاقلام، العدد 3،مايس-حزيران،السنة الثالثة والاربعون ، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة ، ،بغداد،2008،ص4.

(2) كاسيرر،ارنست:الدولة والاسطورة،تر:احمد حمدي،مر:احمد خاكي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ب ت،ص98.

(3) ارسطو:صنعة الشعر،تر:شكري محمد عياد،طباعة دار الكتاب العربي ،القاهرة،1967،ص122.

في المتلقي ، لتحدث استجابة او مشاركة وجدانية تقترب من الصوغ الكلي لتجربة الشاعر ومن هنا تكون القصيدة ليست التعبير عن عالم غير عادي، انما هي التعبير غير العادي عن عالم عادي ، لذلك فالنص الشعري بحد ذاته يقدم نظرات تخطيطية مختلفة يمكن لموضوع العمل ان ينظر من خلالها ،غير ان تجليها التام هو من فعل الادراك ، واذا كان كذلك فأن للعمل الادبي قطبين يمكن ان ندعوهما القطب الفني والقطب الجمالي ، يشير القطب الفني الى النص الذي ابدعه المؤلف ويشير القطب الجمالي الى الادراك الذي ينجزه القارىء"[1] .

ومن هنا فالشاعر على وفق النظرة الشعرية الجديدة لايكتب كما يتكلم بل يتكلم كما يكتب ،انه يتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام الى اللغة الجديدة (لغة الكلام بحسب الكتابة ،هذا يعني افراغ الكلمات من محتواها المألوف وانزياحها من سياقها المعروف ، وهنا يكون الشاعر هو الاساس وليس الشعر ، فلغة المبدع لاتجيء مما تراكم بل مما يتراكم ، ولاتصدر عن منظومة الافكار والرموز والصيغ الموجودة سابقا بل تصدر عن مبدع كأنه يؤسسها للمرة الاولى ، فلا نفهمها بالعودة الى مصادرها (الاساطير والدين وغيرها) انما نفهمها بالغوص فيها، وهو واقع حال الاعمال الفنية التشكيلية الخالدة عبر الزمن التي تخلق اساطيرها الخاصة بها فتتشكل معانيها وابعادها ورمزها معها في كل قراءة.

ان النص يمتلك قدرة استيعاب ما هو براني ويجعله جزءا منه فيتصف بصفاته ويحمل دلالاته، ومن ثم تستدعي المقاربة النصية معرفة تضع النص في مواجهة السؤال الذي ينفذ الى بنيته دون اللجوء الى المحيط ،على اعتبار ان النص صياغات ووظائف ودلالات ، وداخل هذا الفضاء المعرفي المؤسس لابد من ايجاد المعنى بعيدا عن مرجعية الواقع ،لانه لاعلاقة بين النص كوجود وبين الواقع مرجعا موضوعيا ، فالقراءة تتخلى

([1]) تومبكنز،جين ب:نقد استجابة القارىء من الشكلانية الى ما بعد البنيوية ،تر:حسن ناظم وعلي حاكم،المجلس الاعلى للثقافة ،القاهرة،1999،ص113.

تماما عن خارج النص وتعطي اهمية قصوى لداخله لمكوناته،لان المرجعية من حيث هي رؤية متضمنة في مستوياته[1] .

لكن الشعر قضية مستقلة عن كونها انفعالا او وصفا او حكمة، بل بأعتباره رؤيا "ودلالة هذه الكلمة تقوم على ثلاثة ابعاد لغوية ودينية وصوفية ، فالرؤيا نوع من الاتحاد بالغيب الذي هو مكان التجدد المستمر من حيث انه احتمال دائم "[2] وبذلك تكشف اللغة الشعرية عن الامكان او الاحتمال أي عن المستقبل وبما ان المستقبل لاحد له فاللغة الشعرية تبعا لذلك تحويل دائم للعالم وانزياح مستمر للانسان والواقع ،لذا يكمن سر الشعر او الخاصية الشعرية في التعبير عن عالم تقف امامه اللغة العادية عاجزة لانها محدودة في حين هذا العالم غير محدود ولايمكن ان نعبر بالمحدود عن اللامحدود، ولابد اذن من اللجوء الى وسائل تتغلب على هذه المحدودية وهي تحديد خاصية الشعر او لغته والتي سماها اسلافنا بالمجاز ،من هنا تكتسب الرؤيا ابعادا ميتافيزيقية لكونها (بصيرة) تخترق عالم الحجب وتستبقي من(الحلم) ثراء دلاليا يوحدها مع عالم الغيب ،وهي تضرب بجذورها بعيدا عن الرؤية السطحية المباشرة للواقع (واقع الحس والعقل) وتتجاوزه لتؤكد حضورها فيما هو قائم وراءه في العالم الحقيقي.

والشعر مقيم في حاجة التجاوز فنحن لانستطيع ان نتصور الكون والطبيعة صفحة مكشوفة لامجال فيها لأية معرفة جديدة ،على العكس من ذلك يكون الشعر عونا للذات في تعاليها المستمر وصولا الى الكمال ،لأن الشعر لايعيد انتاج الواقع فقط بل يبتكر عالما آخر بديلا ،تحدسه الرؤية الشعرية ،وتؤكد التناقض بين الرؤيا والواقع وبين الحقيقة والمجاز او بين القاعدة والانزياح ،وبالتالي يبقى الشاعر باحثا عن الممكن اللانهائي من حيث هو احتمال دائم ويتجلى لديه ايضا تحقيق الوحدة بين المتباينات في ذلك العالم الطافح بالتضاد باللاتجانس .

---

(1) خليفة،مشري: سلطة النص، السلسلة النقدية (كريتيكا)الكتاب الثالث،منشورات الاختلاف،ط1،رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر،2000،ص7-8.

(2) ادونيس: الثابت والمتحول(صدمة الحداثة) ،ج3، دار العودة،بيروت،1979،ص166.

هذه الصلة التزاوجية بين اكثر الاشياء تباينا فوق اساس من الوحدة ، يتم النظر من خلالها الى العالم برؤية حدسية جديدة "والحدس هو وسيلة الرؤيا او الرؤيا نفسها في عقد الوحدة والتناغم بين اشياء الكون وادراك سر التجانس في الاشياء غير المتجانسة ، فيما يقول (ارسطو) :(والحدس يمكن الشاعر من كشف الحقيقة الكامنة خلف الاشياء وادراك الشيء في ذاته وتوحيد المتباينات وبهذا يؤكد ان الشعر مصدر للمعرفة)، فليست المسألة اليوم مسألة القصيدة وزنا كانت او نثرا بل مسألة الشعر الذي تمارسه كوسيلة للمعرفة والخلق" [1] وادونيس بهذا التناول يحدد اشكالية الحداثة بأنها اشكالية مضمون ، متجاوزا كل الاطر الشكلية للتفرقة بين الشعر والنثر، مؤكدا ان الحضور الحقيقي هو للشعر ، كامن في انه احد مصادر المعرفة وعلى وفق هذا الرأي يدخل الشعر في نطاق (الابستمولوجيا• Epistemology) والتي ترى ان الحدس الشعري وسيلة للكشف عن الحقيقة اضافة الى مصادر المعرفة الاخرى كالعقل ، وبهذا تكون المعرفة العقلية مقابل المعرفة الحدسية ، معرفة عن طريق الذهن ومعرفة عن طريق الخيال ،وتأكيد حضور الشعر المعرفي الى جانب العلم الذي يذكر بالاجواء الرومنطيقية التي شاعت في القرن التاسع عشر في نزوعها الى تأكيد خيال الشاعرالخلاق وقدرته على تحقيق التجانس وهوما يتماشى مع الشعر والرسم الحديث في الكشف عما لايقدر البصر النفاذ اليه .

اعتمد هيوم على الحدس على شاكلة برجسون، وجعله منطلقا لنظريته الشعرية فبرجسون يرى في الحدس قدرة فطرية تصل احيانا الى مرتبة الشعور بوحدة الوجود الروحية ، والشاعر عندما يحدس انما يزيح حاجزا وينفذ الى روح العالم بنوع من

([1]) ادونيس: في قصيدة النثر ،مجلة شعر،ع 14،بيروت،1960،ص82.

• الابستمولوجيا : مصطلح في اللغة اليونانية يعني(علم المعرفة)او هي العلم الذي يبحث في المعرفة ومصادرها ومناهجها وكل الوسائل التابعة لبلوغ الحقيقة وتركز الابستمولوجيا بشكل خاص على الدراسة النقدية لفرضيات ونتائج العلوم المختلفة بهدف تحديد اصلها المنطقي وليس النفسي وقيمتها ومدى قدرتها على بلوغ الموضوعية فهي تأمل في العلوم بشكل دقيق ليصار الى استخراج منهج له قيمة على نحو علمي،ينظر(الحاج،كميل: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي،مكتبة لبنان –بيروت،2000،ص 23)

المشاركة الوجدانية ،وهو نوع لايمكن التعبير عنه الا بلغة من الصور والكنايات فخلق قصيدة ما صراع دائم مع اللغة بحيث لاينقطع الشاعر عن تجميع مستويات متباينة من التجربة لكي يبعث الشاعر في وعي القارىء حدسه الاصلي وهو ما يفعله الفنان بأشكاله والوانه "وعملية الحدس الشعري رهن بقدرة الشاعر على تحقيق ضرب من الانفصال عن الحياة فكلما اوغل الشاعر في هذا الانفصال تمكن من الاستغراق في حدس جمالي هو اشبه ما يكون بالمشاهدة الصوفية" (1) .

ان القصيدة لاتملك أية دلالة الا اذا كانت مشهدا تتحرك فيه الهموم الانسانية وعلى رأسها القلق• امام المصير الذي هو حال الوجودية من الطراز الاول ، والانسان يكون في انزياح وتباين امام عالمين عالم ينتمي اليه ولايستطيع اللحاق به ،وعالم لاينتمي اليه ولكنه ملزم على الحياة فيه والشعر يضمر هذا الحنين الى ما كان واجب الوجود .

ولما كانت الوجودية تنطلق من ان الحياة ليست الا سلسلة من الاحداث العارضة غير الضرورية ، وتستنتج ان الحياة عبث، فالعبث هو المبدأ الوجودي العام ، وقد اتخذ هذا المفهوم مع الوجوديين الفرنسيين والالمان في الفترة التي سبقت الحرب والتي تلتها وهي تعني خلو الحياة من أي معنى وعدم اخضاع الوجود الى قوانين عقلية او قوانين ثابتة بين طموحات الانسان وواقع الحياة ، ولقد جعل (سارتر)روايته (الغثيان) المنشورة عام 1938اكتشاف تجربة العبث أي عدم مقدرة العقل على تفسير الوجود (المحور الرئيس)، فالوجود ليس بدائرة هندسية او مربع يمكن فهمه اوتفسيره بالتحديد ، والانسان وجود في عالم لم يختره وهوفيه دون معين او نصير (2) ،وانسجاما

---

(1) ادونيس: في قصيدة النثر، نفس المصدر السابق،ص23.

• القلق في صميمه الوجودي يشير الى العالم الاعلى ويرتبط بتجربة التفاهة وانعدام الامان والثبات في هذا العالم ،والقلق يشهد على القوة الفاغرة فاها بين الانسان وبين المتعالي،والقلق شوق الى عالم آخر يتجاوز حدود عالمنا المتناهي انه نقطة الصراع الاعظم بين الوجود في هذا العالم وبين المتعالي،ينظر(حفني،عبد المنعم: معنى الوجودية، مكتبة مصر،د ت، ص25).

(2) زيادة، معن: الموسوعة الفلسفية العربية،ج1،معهد الانماء العربي،1988،ص579.

مع هذا المبدأ يكون الشعر صورة عن الحياة المعاصرة في عبثها ،ففي ظل هذا العالم الذي تؤثر فيه الحوادث بقدر ما في حياتنا الفردية من تأثيرات عشوائية لايمكن التنبؤ بها تعيش الذات دائما على حافة اللايقين ،اذن فليس هناك شعور بالامان بل شعور دائم بان الانسان (مرمى هناك)، وفي ظل هذا الوجود العبثي تؤكد الوجودية ان لامهرب من المسؤولية الفردية الكاملة ،وهذا الشعور بالمسؤولية المطلقة عن كل اختيار تقوم به الذات يبعث فيها قلقا شديدا ،والقلق هنا هو الشعور الدائم بان كل اختيار له دلالة واهمية ويحمل في طياته مسؤولية الذات الشخصية الكاملة ، وبذلك يصبح كل اختيار جزءا من ماهية الذات التي تبحث عن تحققها ، وازاحة الاختيارات الاخرى.

والمجتمع الغربي ظهرت فيه الفلسفة الوجودية لتعبر عن حالة القلق والخوف التي اعقبت الحربين العالميتين مجتمع يعيش فيه الانسان ويلات الصراع السياسي بين القوى العظمى مهددا بسيطرة الصناعة والتقدم التقني الذي صنعته الآلة ، فالصناعة ازمة لأنها تحول الاشياء الى الات ومعامل وهذه بدورها تجتذب الانسان ،الصناعة ازمة لأنها لاتفصل الانسان عن الاشياء وتجعله يقف بعيدا عن اسرارهاوعن الحقيقة الكامنة فيها ،الصناعة ازمة لانها تنفي الشاعر عن الحقيقة وتقذفه في ظلمة لانهائية ، ظلمة يستحيل فيها الشعر وتستحيل فيا النبوءة ،الصناعة ازمة لانها الخطر الاكبرعلى الرسالة الشعرية القائمة على الكشف والتنبؤ"[1].

من هنا لم يعد الشعر غناء وتأملا ضمن اطار جزئي من الحياة ،وانما اصبح تجربة شاملة وموقفا من الانسان والكون واطارا متحركا من التعبير ،ان مفهوم الكتابة الحديثة يختلف جذريا عن المفهوم السائد لكن ينبغي ان نؤكد على ان هذا النص الحداثي ظل قلقا ومرتبطا بالتحولات والانزياحات في جميع الاصعدة ، وان كان يبحث عن صيغة جديدة لتفجير الطاقة التعبيرية الكامنة في صميم اللغة• والخروج بها

([1]) رفقة، فؤاد: شعراء المانيا في ازمة،مجلة شعر،ع37،خريف،1967،ص143.

• اللغة في اصلها ليست علامات بل اشارات zeigen اي انها تشير بأن تكشف عن شيء مستور، ولهذا فأن اللغة في اساسها شعر بالمعنى الاشتقاقي للمقابل اليوناني لكلمة شعر(خلق ،فعل،انتاج) وماهية اللغة تقوم على الوحدة بين التفكير والشعر ،فقط حيث توجد لغة

من العالم الافتراضي القاصر الى حيز الوجود اللغوي الدلالي الرمزي الذي تنبني الصورة الفنية مستندة اليه ،فعلى مستوى اللغة الادبية كانت المحاولات جاهدة في فرنسا لتجاوز خروقات الشعرالقديم وتكسير اللغة ،وتصادر الدلالة النحوية في سبيل خلق دلالة سياقية ، وينظر هنا الى النص على انه محاولة دائمة لتعطيل خاصية القراءة الاحادية الاتجاه ، وتحريك فعالية التوليد والانزياح على مستوى الدال والمدلول بحيث تكون الكلمة داخل النص كأنها تعبر عن اصوات متعددة او في الاقل تسعى لأن تكون موقع لقاء بين ثقافات ومواقف متعددة.

ان التجديد ضرورة واستجابة حقيقية لمتغيرات العصر ،لهذا كان الابداع حضورا دائما لايخضع للعبة التضاد (تضاد النص بالنص) ، أي السقوط في وهم المغايرة ،فالنص الحديث ليس نفيا لما هو كائن وازاحته بقدر ما هو تأسيس لشيء جديد يقال، وطريقة قول جديدة، وفي هذا الاطار يقول(ادونيس): "فالشعر لايكتسب حداثته بالضرورة من مجرد زمنيته وانما الحداثة خصيصة تكمن في بنيته ذاته" [1]، أي ان الكتابة الحداثية ليست تقليدا لما هو كائن وليست مرتبطة زمنيا بالحاضروالمستقبل وانما هي بحث مستمر لتأسيس بنية جديدة ورؤيا منزاحة تفتح افاقا جديدة للشعر كي تظل الكتابة استجابة فنية ومعرفية وبذلك تخرج من الشكلية المطلقة والايديولوجية المسيطرة الى الكتابة الشعرية،لهذا يدعو (رولان بارت)" الى تصور النص باعتباره نسيجا وجدلية من اصوات وانساق متعددة هي في آن واحد متشابكة وغير مكتملة" [2]،ويدعم هذا الرأي الفنان (رينوار) فيقول: ...ان الشعر العظيم هو كالسمفونية (الهارموني) تضم اكثر من صوت واتجاه وتتعارض وتتداخل وتتالف بفعل وعي عبقري تمتلكه روح كلية او نهج شمولي في تفسير الاحساس والادراك ، وهذه الروح

يوجد عالم ولما كان التاريخ لايصير ممكنا الا في عالم فانه حيث توجد اللغة يوجد التاريخ.
ينظر:(-Heidegger ;Erlauterins dichtung . z.Auft .p35. frankfort-am
(rhein, 1951

(1) خليفة،مشري: سلطة النص،المصدر السابق نفسه،ص13-14.

(2)بارت،رولان :التحليل النصي،ترجمة وتقديم:عبد الكبير الشرقاوي،منشورات الدارالبيضاء،ب ت ،ص114.

الكلية هي روح فلسفية [1] فالقصيدة ليست مجرد لغة او مجرد تنويعات لفظية ،انما هي بناء متكامل ي انها معرفة جمالية وفلسفية وانها مضمون فكري لايخلو من موقف.

ان الكلمات بأعتبارها رموزا لها القدرة على توجيه افكارنا وتنظيمها، وان اللغة ليست مجرد نظام اشاري او مجرد وسيلة تنعكس الحياة فيها انما هي وسيلتنا لبث النسق والنظام في الحياة نفسها ..ان الاضداد المتنافرة تظهر في الشعر متلائمة كما ان تقريب ما لا يتقرب لايتوصل اليه الا بالتخيل [2].

ان الجملة الشعرية والجملة غير المعقولة تمثل نفس المنافرة ،الا ان المنافرة قابلة للنفي في الاولى ومتعذرة في الثانية ،انهما لاتتشابهان من ناحية الاسلوب أي بقدر ماتخرقان القانون،الامر الذي يميز الانزياح عن اللامعقول"فالجملة غير المعقولة تفتقرالى اللحظة الثانية ،الفارق يكمن هنا ،الانزياح في الشعر خطأ متعمد يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص ...فهو من حيث الوظيفة مجرد وسيط يمثل الثاني غايته ،الشعر على الرغم من ما قاله عنه (ادكار الان بو) مسكون بروح السلب فأنه لاينقض البناء ليعيد بناءه، ليست العملية في مجموعها كما هو واضح عدما ،اذ ينبثق عنها منتوج صاف ، تظل لامعقولية القصيدة اساسية لكنها ليست مجانية ،انها الثمن الذي ينبغي دفعه مقابل وضوح من طبيعة اخرى ،ان المعنى ضمن الصورة وبوسطاتها هو في نفس الان ضائع ومكتشف من جديد ولكن المعنى لايخرج من هذه العملية سالما اذ يخضع على مدى هذا الطريق للتحول" [3] .

اذا كان الشعر الحديث يستعمل الكلمات الحسية وعلى الخصوص كلمة(اللون) فأن ذلك ليس لأجل ادراج الحسي في المجال الشعري كما يعتقد ،وقد اسندت الى الاستعارة ومنذ زمن طويل وظيفة الانتقال من المجرد الى الحسي ،هذا في حين ان عددا من الاستعارات تعوض الحسي بالحسي.مثل(الشعر الازرق (بودلير) وعيون شقراء (رامبو) وسماء خضراء (فاليري)..الحقيقة ان كلمة لون لاتحيل على

([1]) خليفة،مشري : سلطة النص،مصدر سابق،ص18-19.

([2]) نفس المصدر السابق،ص65.

([3]) كوهن،جان :بنية اللغة الشعرية،مصدر سابق،ص193-194.

اللون ال افي اللحظة الاولى وفي اللحظة الثانية يصبح اللون نفسه ذا مدلول ثان له طبيعة انفعالية عندما يقول(مالارميه) الاذان الازرق ،فاننا لانعثر على اية صورة شعرية Image فلامجال للتخيل وانما نعثر على عملية تستثير استجابة عاطفية لايمكن ان تستثار بطريقة اخرى ،ان الشاعر لايحاول ان يرسم ، وليست الاستعارة رسما ، كما ان النظم ليس(موسيقى) ، الاستعارة الشعرية هي انتقال من اللغة المطابقة الى اللغة الايحائية انتقال يتحقق بفعل استعارة كلام معين معناه على مستوى اللغة الاولى لاجل العثور عليه في المستوى الثاني. (1)

الشعر دائما ابلغ من الحقيقة الواقعية التي يفقدها كل تماسكها البنائي ولايبقى منها الا صفاتها او بعض صفاتها التي تربطها بالواقع ، وبذلك يصبح الشعور واللاشعور مصدرين خصبين لتشكيل الصورة وتنفجر الرغبة في تشكيل الصورة الشعرية• على اساس من الحقائق الفلسفية والجمالية ، والشعر في بنائه يعتمد على اللغة في تشكيل الصورة التي ترتكز على التكثيف وتتجمع في بنائها عناصر متباعدة منزاحة لكنها تتالف وتأتلف وتتوحد بفعل الخيال ، والصورة الشعرية ليست حلي زائفة بل هي جوهر الشعر التي تحرر الطاقة الكامنة ، وبنية المعنى تتولد في صوره ، يقول (فاليري):ان القوافي والجناسات من جهة والصور والمجازات والاستعارات من جهة اخرى لم تعد هنا مجرد تفاصيل وحيلة للخطاب بحيث يمكن الغاؤها بل هي خصائص جوهرية للعمل الادبي فلم يعد الموضوع علة للشكل بل هو اثر من اثاره وهو ما دفع (جان كوهن) الى القول:ان البلاغة الكلاسيكية بلاغة شكلية لان كل صورة هي شكل غير انها بتمسكها بالفروق بقيت قريبة من التعريف المادي الذي تشخص فيه الصورة جميعا وتجد فيه خصوصيتها لان الشكل هو العلاقة التي تجمع

(1) المصدر السابق نفسه ،ص206.

• الصورة الشعرية: عرفها(ازارا باوند)انها تلك الصورة التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن ، وهي توحيد لافكار متفاوتة ،كما عرفها الشاعر الفرنسي (بول ريفري) بانها ابداع ذهني صرف ، وهي لايمكن ان تنبثق عن المقارنة وانما تنبثق من الجمع بين حقيقتين تتفاوتان في البعد قلة او كثرة ذلك بواسطة التكثيف.. ينظر:(مبارك،محمد رضا: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، المصدر السابق نفسه ،ص165)

الكلمات والمادة هي الكلمات نفسها" [1] ، وجان كوهن في معرض حديثه عن الصور الشعرية يذكر: ان البلاغة القديمةاعتبرتها طرقا في الكلام بعيدة عن الطرق التي تعتبر طبيعية وعادية أي اعتبرتها انزياحات لغوية [2] اذن فالصورة الشعرية هي صراع بين الوظيفة والمعنى ،حيث يعتمد قانون اللغة العادية على التجربة الخارجية بينما قانون اللغة الشعرية يقوم عكس ذلك على التجربة الباطنية ،انه يختصر المتشابهات.

ان مشابهة وجهي الدليل اللغوي التي كانت دوما موضع ارتياب الشعرية ليست بين الصوت والمعنى ولكنها مشابهة العلاقة بين الدوال، والعلاقة بين المدلولات العلاقة مزدوجة، انها سلبية على مستوى الدلالة المطابقة وايجابية على مستوى الايحاء ،ان التنافي بين المطابقة والايحاء يمكننا من مفتاح كل الصور فالشعر كما قيل هو استعارة موسعة ،ان الامر يتعلق بتغيير المعنى والانزياح يبقى قابلا للنفي عبر هذا المسلك ،الا ان الوظيفة تطرح نفسها لِمَ الاستعارة؟ ولم تغيير المعنى ؟ ولماذا لايشار الى الاشياء باسمائها لماذا يقول هذا المنجل الذهبي ولايقال ببساطة القمر ؟ تكمن الاجابة على هذا التنافي بين القانونين ،لايمكن للمعنى المفهومي والمعنى الانفعالي ان يوجدا مجتمعين في حضن الوعي نفسه ،اذن لايمكن للدال ان يتضمن مدلولين متنافيين ،ولهذا السبب كان على الشعر ان يلجأ الى هذا الانعطاف ،كان عليه ان يقطع الرباط القائم بين الدال والمفهوم لأجل استبداله بالانفعال ،ليس الشعر شيئا مختلفا عن النثرانه نقيض النثر ، ليست الاستعارة مجرد تغيير المعنى ،انها مسخ المعنى ان الكلمة الشعرية هي في الوقت نفسه موت اللغة وانبعاثها،وان الشاعر ملزم بخرق اللغة اذا اراد ان يبرز وجه العالم المؤثر الذي يخلق فينا ذلك الشكل البالغ من الاريحية الاستطيقية التي سماها فاليري ب(الافتتان) [3].

وينبغي ان تكون اللغة الشعرية (ابلغ تعبيرا) من الكتابة النثرية ،وينبغي ان تكون بالنتيجة نثرا اكثر عمقا واوفر تنبها ،وبعبارة اخرى نثرا مكتوبا بطريقة افضل ،

([1]) ابراهيم،عبد العزيز: استرداد المعنى(دراسة في ادب الحداثة)،المصدر السابق نفسه ،ص75-76.

([2]) كوهن،جان: بنية اللغة الشعرية، مصدر سابق،ص40.

([3]) المصدر السابق نفسه،ص214-215

ينبغي كذلك ان يكون لقواعد اللغة نفسها جرأة في الشعر تمتنع عن النثر، وليس ذلك لأن الشعر يُتعب الشاعر او يجبره على التوسع والانزياح عن قواعد اللغة بل لأن التعبير في هذه الحالة يكتسب باصالته قوة جديدة فيصبح اكثر تاثيرا ويحمل الفكر الى ميدان غريب عن النثرويمكن تحليل ميكانزم صناعة ما هوشعري الى زمنين: عرض الانزياح ونفي الانزياح.

بينما نجد(جان كوهن) يحيل الفرق بين الشعر والنثر الى الاسلوب ، ويرى انه يمكن تشخيص الاسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين: القطب النثري الخالي من الانزياح ، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح الى اقصى درجة ويتوزع بينهما مختلف انماط اللغة المستعملة فعليا ، وتقع القصيدة في الطرف الاقصى ، وتقع لغة العلماء بدون ادنى شك قرب الطرف الاخر، وليس الانزياح فيها منعدما ولكنه ليدنو من الصفر[1]، كذلك يميز (سارتر) بين النثر والشعرويقول:"(ان النثر ادب ملتزم في حين ان الشعر ادب غير ملتزم) ولاشك في ان سارتر قد صدر في فهمه للشعر من مفهوم الشعر الغنائي الذي يعتمد اساسا على الصور اللفظية ،على حين ان الشاعر في نظر سارتر يتوقف عند الالفاظ كما يتوقف المصور عند الالوان او الموسيقار عند الانغام ،نجد الناثر يستخدم الالفاظ ولايخدمها فهو يلزم نفسه في عالم اللغة دون ان يقوى على اتخاذ موقف الصمت ، والحق ان الشعراء على حد تعبير سارتر اناس يرفضون ان يستخدموا اللغة، فهم لاينظرون الى الكلمات بوصفها ادوات بل هم ينظرون اليها باعتبارها اشياء ،ان اللغة في نظر الشاعر بناء من ابنية العالم الخارجي ، والشاعر يتخذ الالفاظ غاية في ذاتها ، وهذا السبب في ان المعنى لدى الشاعر مصبوب في قالب اللفظ كأنما هو شي عيني ازلي غير مخلوق ، والكلمة في نظر الشاعر اشياء طبيعية لازالت في حالة من الوحشية الفطرية ، وهذا ليس معناه ان الكلمات قد فقدت دلالتها، وانما معناه ان الكلمات قد اصبحت عند الشاعر دلالات طبيعية وكأن معنى اللفظ باطن فيه وكأن دلالة الكلمة خاصية كامنة فيها[2]، والطبيعي ان في كل

---

(1) كوهن،جان: بنية اللغة الشعرية،مصدر سابق،ص24.

(2) ابراهيم،زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر،مصدر سابق،ص247.

شعربعض اثار النثر والعكس صحيح ، واكثر انواع النثرجفافا يحتوي على شي من الشاعرية.

وكان هذا توجه الشعراء المحدثين في جعل معنى الكلمات باطنا فيها ،حتى ان جان كوهن ذكران الشاعرخالق كلمات وليس خالق افكار، لذلك فالانزياح في لغة الشعر يصل فيه الى حدود المفارقة التي لاتعني حيلة لغوية او خداعا ذهنيا ظاهريا ،انما المفارقة الشعرية وليدة موقف شعوري يتضمن موقفا مناقضا له وهو مع ذلك متسق معه أي يتكامل معه في الوحدة الكبرى وهي القصيدة "ويؤكد (بروكس) ان المفارقات تنبع من طبيعة لغة الشاعر، فهي لغة تلعب فيها ظلال الدلالات بدور كبير بالقدر الذي تلعب به الدلالات المحددة ،أي ان الشاعر لايلجأ الى دلالات محددة على الاطلاق مثلما يفعل العالم ،فالشاعر في حدود معينة يجب ان يصنع لغته الخاصة به ويبنيها في اثناء سيره في القصيدة ،وقد ذكر(ت.س.اليوت) ذلك التغيير الطفيف في اللغة والكلمات التي ماتزال تتقابل وتتضاد مكونة تركيبات جديدة مفاجئة في الشعروهذا التغيير دائم لايمكن تحاشيه في القصيدة وانما يمكن توجيهه والتحكم فيه فحسب ، فالعالم من شأنه ان يثبت الالفاظ ويجمدها في حدود دلالاتها الخاصة،اما الشاعر فيميل الى النقيض من ذلك الى تفتيتها ،اذ ان الالفاظ دائما ما تعدل من دلالات بعضها بعضا ، وهكذا تنهك حدود معانيها المعجمية" [1] أي ان اللغة التي لاتشوبها المفارقة لايحتاجها العالم ليعبر عن حقائقه ، بينما الحقيقة التي يعبرعنها الشاعر لايمكن تصورها الا عن طريق المفارقة.

وبالعودة الى القطبين المتنافرين (الشعروالنثر) نجد ان (ماليرب)- وهو شاعر كلاسيكي- يشبه النثر بالسير العادي والشعر بالرقص ،وكان يقول:"أنه يسمح ببعض الاعمال في الاشياء التي نحن مجبرون على القيام بها ، اما مانصنعه بدافع الخيلاء فمن المضحك ان نرضى به، وانها لفكرة عميقة وغنية ان يكون الشعر رقصة سير وحركات مجانية لاقانونا له سوى قوانينه الداخلية التي تنسق اجزاء(كل) في مجموعة متناغمة

(1) عناني،محمد محمد:النقد التحليلي،مكتبة الانجلو المصرية ،دار الجيل للطباعة ،مكتبة النقد الادبي،القاهرة، ب ت ،ص46.

فيصبح عالم الشعر عالما مغلقا ، يغدو العقل هو القاعدة الخارجية الوحيدة التي تستطيع ان تؤلف نظامه"[1] ، وعند اتباع منهج المقارنة ،فسيعد النثر معيارا او قاعـدة تكشـف عن طريقها خصائص الشعر المنحرفة عنه"ويتساءل كوهن مـاهو المعيارالـذي ينحـرف عنه الشعر ؟ انه النثرالمستعمل في اللغة اليومية ، غير ان ضـرورة المجانسـة بـين المعيـار والانزياح تقتضي ان يكون هذا النثر مكتوبا ، وبمـا ان المكتـوب أي مكتـوب يشـتمل على قدر وان كان ضئيلا من الاعداد واللاعفوية ،فضلا عن توفر الكتابة النثرية علـى انواع شتى من النثر وجب اذن تحديد القطب النثري أي المعيار تحديدا دقيقـا ،..اللغـة العملية التي لاتتوفرالا على النسبة غير الدالة احصائيا من الانزياحات ، فهو خير ممثل للقطب النثري او المعيار الذي يقف مقابلا للشعر او الانزياح وتتدرج مابينهمـا اللغـة المتنوعة، بحسب وفرة الانزياحات وقلتها.."[2]. وبهذا فان دراسة النص الادبي تؤكـد على انه مادة لانتاج دلالة مصرح بها او مضمرة لتحقق انزياحات المعنى عن اصله الى معنى مستوحى من البناء النصي .

ويضيف(جان كوهن) ان وظيفة النثر هي المطابق ووظيفة الشعر هـي الايحـاء ، وهذه النظرية الايحائية للغة الشعرية ليست جديدة ،هي موجودة اليوم في كل مكـان ، لقد سبق(فاليري) ان ميز بين اثرين للعبارة بوساطة اللغـة لتوصـيل واقعـة وإحـداث انفعال

اما(ريتشارد) فانه اكثرحسما فالشعرعنده هو الشكل الارقى للغة العاطفية [3].

وفيما يتعلق بقصيدة النثر* وهي توجه نحو كتابة شعرية تتجـاوز ثنائيـة الشـعر والنثر ،ولاشك ان التبشير بالحداثة اسهم في بلورة هذا الشكل الجديـد مـن الشـعرية

([1]) تيغيم،فيليب: المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا،تر:فريد انطونيوس،منشـورات عويـدات، ط3، بيروت –باريس ،1983،ص15-16.

([2]) اسكندر، يوسف: اتجاهات الشعرية المعاصرة(الاصول والمقولات)مصدر سابق ،ص129.

([3]) كوهن،جان : بنية اللغة الشعرية،مصدر سابق،ص196.

* قصيد النثر :شكل يختلف عن الشعر الحر بقيامه على النثر الذي يسمو به الى مصاف الشـعر ،فيمـا يستند الشعر الحر الى النظم التقليدي ،مكتسبا من النثـر عفويتـه وبسـاطته وحريتـه في الاداء

بصيغ مرتبة بشكل غير مالوف من قبل ،وقد اطلق عليها (ادونيس)(القصيدة النثر) يقول: أن تحديد الشعر بالوزن والقافية تحديد خارجي سطحي قد يناقض الشعر ،انه تحديد للنظم لا للشعر ،فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة ، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر ..ان قصيدة نثرية يمكن ان تكون شعرا ،ويذهب ادونيس في كتابه (مقدمة للشعرالعربي) الى تحديد الفروق الجوهرية في تحديد خصائص بناء النثر والشعر كما يأتي:

- النثر اطراد وتتابع لافكارما، من حيث هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر.
- ان النثر ينقل فكرة محددة ولذلك يطمح ان يكون واضحا اما الشعر فينقل حالة شعرية او تجربة.
- ان النثر وصفي تقريري ذو غاية خارجية معينة محددة[1] .

أي ان (ادونيس)يطرح قضية استخدام اللغة مقياسا اساسا في التمييز بين الشعر والنثر،كما هوالحال مع العناصر الفنية التشكيلية كاللون والخط والكتلة والفراغ وغيرها–وهي تعمل عمل اللغة – التي يمكن استخدامها مقياسا اساسا في التمييز بين الفن الكلاسيكي والفن الحديث.

وتقوم قصيد النثر بوضع الصورة بشكل تركيبي متخلخل في العلاقات التوليفية، وفي هذا افتراق عن الصورة في الشعر الحر ،الذي يؤدي الى معنى او يمنح دلالة لاتستعصي على متلقي الشعر اذ يتم تحطيم الرؤية الاولى للاشياء ليحل محلها النظر الداخلي القائم على التوتر والاسترخاء في آن واحد ، "وتأخذ توهجها من الذات الحالمة بلغة مخطوفة من الفها القاموسي الى انزياح مركب في التأويل والغموض

=والتعبير،مع الحفاظ كالشعر الحر على ايقاع ذاتي يحدث التوتر المرجو من الوزن التقليدي ، ويشير (جان كوهن)الى هذا المصطلح ويقترح تسميتها (قصيدة دلالية)لانها تترك الجانب الصوتي غير مستغل شعريا ،لان العناصر الدلالية تكفي وحدها لخلق الجمال المطلوب ولعل تناقضها الاصطلاحي يعكس كونها مبنية على اتحاد المتناقضات اتحادا غريبا ، ينظر(الصكر،حاتم: ما لاتؤديه الصفة،المصدر السابق نفسه،ص34)

([1]) خليفة، مشري: سلطة النص،مصدر سابق،ص67.

كمعطى جمالي آخر يضاف الى هيئة البوح ويرمي الى توليد تأثير لاينفك يلـزم المتلقـي بطقس الشاعر ويمنح دلالات مجازيـة يمكـن ان تؤشـر الى مكـامن المفـاتيح فيهـا"[1] ، ويمكننا ايجاد مقاربة مع فن الكولاج الذي يجمع بين الرسم والاشياء المجسمة اضافة الى الحروف الكتابية كما في اعمال بيكاسو وبراك.

وان خلو قصيدة النثر من الوزن لايخرجها من مجال الشعر ،لان الوزن ليس هو الموسـيقى، ويعتقـد(ادونـيس)"ان في قصـيدة النثرلكنهـا ليسـت موسـيقى الخضــوع للايقاعات القديمـة بـل هـي موسـيقى الاسـتجابة لايقـاع تجاربنـا وحياتنـا الجديـدة ، وهوايقاع يتجدد كل لحظة"[2] ،لذلك ينبغي ان ندرك خطورة قصيدة النثر تكمن في شكلها المفتوح اللانهائي المنزاح عن الشكل التقليدي السابق ، فهي لاتستمد حضورها من المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة وانمـا هـي شـكل التجربـة الـتي تبحـث في وجودها ، فهذه القصـيدة بحث دائـم في اللغـة والصـورة والرؤيـا ، لـذلك يتمركـز الغموض في هــذا الجـنس الشـعري ،فتبـدو القصـيدة في تركيبهـا اللغـوي وانعطافهـا الدلالي منتزعة من وجوه شتى لتكون انتشارا دلاليا ، وربما يكون مصـدرا للتلقـي او يكون مدلولات منزاحة لـدوال عائمـة ،الامـر الـذي يفضـي الى تغريـب في المحتـوى والشكل ،" و(رامبو) استطاع ان ينفرد بقصيدته ، اذ عمق اساسيين: الفوضـى المـدمرة من جانب، وروح النظام من جانب آخر"[3] فمهمـا تكـن القصـيدة معقـدة وحـرة في مظهرها فأن عليها ان تكون وحدة واحدة وعالما مغلقا خشية ان تفقد صفتها قصيدة.

لذلك شكلت قصيدة النثر بأدائها الحداثي تجاوزا وانزياحا ذا زاوية منفرجـة ، ورأس هذا التجاوز الشطب على الايقـاع الخـارجي بوصـفه انحيـازا مشـروطا وهـذا الشطب هو المسؤول عن تغييب الترابط هو المسؤول عن تغييب الوزن ،اذن هي تخرج على الشكل الى دائرة (اللاشكل)لانها متحررة فوق العادة.

---

(1) خلف،خضير حسن: قصيدة النثرانعاطفة في عملية الخلق الفني،مجلة الاقلام، مـايس-حزيـران،ع 3، السنة الثالثة والابعون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،2008، ص16.

(2) خليفة،مشري: سلطة النص ، مصدر سابق،ص71-72.

(3) جعفر،عبد الكريم راضي: بنية الرمال المتحركة،مصدر سابق،ص23.

"عدم الانتظام او عدم الاستقرارعلى شكل معين هو احدى استراتيجيات قصيدة النثر،انسجاما مع استراتيجية الحداثة نفسها التي ترفض التشكل في(اللحظة)[1] وقصيدة النثر بترت العلاقة مع قصيدة الشعر الحر..ففيها يتم انفراط العلاقات من خلال ازاحة الدلالة من معناها العام ومنحها دلالة غير مألوفة ،الامر الذي يشكل إغرابا • في التركيب ودهما في التصوير وغموضا في المعنى ، ومعنى ذلك تغليب اللاوعي على الوعي، من اجل ان يحمل النص الترميز الخاص الذاتي ،"ان قصيدة النثر ذات بنية سائلة ،فيها طبيعة التعرج والتشعب وفضاءاتها اللغوية والايقاعية مفتوحة دون حدود او قيود ،وهذا يمكن الشاعر من التعبير عن تجارب داخلية معقدة عن مشاعر محبطة او مكبوتة خوفا من سلطة ما"[2] وهي مقاربة لطروحات (فرويد) في تغليب اللاوعي على الوعي، وما افادت منه رسومات السورياليين في غياب رقابة العقل وسلطته للمجيء بأعمال بعيدة عن المألوف.

([1]) القعود،عبد الرحمن محمد: الابهام في شعر الحداثة،مطابع السياسة،الكويت،2000،ص155.

• الاغراب يشكل اساسا كبيرا للابداع من جانب التقنية وملمحا بارزا في تهيئة المتلقي للتعجب والادهاش والمفاجأة ،والنصوص هنا تكون محتفية بتشظي الدلالة وانزياحها وهو اتجاه بشر به (ليفينLeveinsr) اذ ينحاز بصراحة الى جماليات التشتت في الشعر.حيث اشار(ينبغي للقصيدة ان توجد التعقيد لا ان تلغيه ،ووجود التناغم كاملا فيها يسبب لها الابتذال التام) والاغراب هو الابداع ،ويرى الجاحظ (الشيء في غير معدنه اغرب وكلما كان اغرب كان اعجب وكلما كان اعجب كان ابدع) كما يرى (الجرجاني):(الصورة كلما كانت اجزاءها اشد اختلافا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك اتم والائتلاف ابين ،كان شأنها اعجب والحذف لمصدرها اوجب)(ينظر:جعفر،عبد الكريم راضي،مصدر سابق،ص11) كمايرى (هوكز):(ان الاغراب مهمة جوهرية للشكلية وان قدرا كبيرا من التحليل الشكلي القيم للادب يتضمن دراسة الوسائل المختلفة،وليس الشكلانيون وحدهم من اشار الى اهمية الاغراب بل ان معظم المذاهب الحديثة قد اشارت اليه ، والرمزية ،ينظر(مبارك،محمدرضا،مصدر سابق،ص23)

([2]) القعود،عبد الرحمن محمد: الابهام في شعر الحداثة،مصدر سابق،ص169.

للزمان والمكان بعدهما المهم في الادب عامة ، وغالبا ما يفترض احدهما وجود الآخر،واللغة الشعرية يطالها فعل الزمن شأنها شأن اللغة بمفهومها العام ، ونحن ندرك دلالات الكلمات من خلالها ارتباطها بالزمن ،لكن الزمن الذي يغير ويزيح كل شيء هو نفسه المتغير انه المتحرك المنزاح ابدا،وليست تلك الازاحات متساوية في كل العصور،فقد يكون ايقاع الزمن متفاوتا مما يترك اثره على لغة الشعر ،هكذا تدفع سرعة الزمن بالشعر الى ان يميل الى التكثيف الشديد والمقاطع القصيرة ،لذلك نلاحظ اختفاء القصائد الطوال تدريجيا ..كما ان محنةالزمن المتغيرة تفرض على الشاعر ثقلا نفسيا يشمل اختيار المفردة المعبرة ، ولان يستخدم طاقة الحلم بل انه الحالم الاول ، فأن هذه الطاقة من الزمن تأخذ ايقاعه المتسارع وايحاءاته المتعددة ، واللحظة التي شخصها العصر الحديث دفعت الشاعر الى التكثيف الزماني المكاني مما اثر على صوره واختياره للمفردة وحرصه على سياق معين ، والشاعر من خلال مهارته في استخدام اللغة يمكنه ان يقرب البعيد ويقلق ويدهش ويتجاوز الحدود الزمكانية المقلقة ، ،فجوهر الشعر كما يقول(بودلير):"(السير دائما ضد الحادثة)" [1] ، ونجد ان الفنان المحدث كان ايضا حريصا في اختيار مفرداته ضمن اعماله الفنية فكان يأتي دائما بما يخالف القديم بأشكال اكثرحركية وتغاير للسطوح والتضاريس التي يحتويها العمل الفني ، وفي ذلك يقول (رامبو):"أن اكتشاف مالايعرف يفترض اشكالا جديدة" [2].

صارالشعر الحديث في رأي (جوزيف فرانك) يتميز بشكل جمالي يعتمد على منطق مكاني اذ صار يتطلب من القارىء اعادة تنظيم كاملة لتفكيره في اللغة التي باتت في القصيدة -عاكسة- واصبحت الرابطة بين المعاني في القصيدة الجديدة لاتتم الا بأدراك القارىء للمجموعات الكلامية في آن واحد من حيث المكان ،ونحن عندما نقرأها متتالية من حيث التسلسل الزمني فانها لاتملك أية علاقة بين بعضها وبعضها

([1]) مبارك،محمد رضا: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي،مصدر سابق،ص184.

([2]) خليفة،مشري: سلطة النص ،مصدر سابق،ص47.

الاخر[1]، فاصبحت القصيدة الحديثة تعتمد على مجموعة من الجمل المتجاورة التي تخلو من ادوات الربط وتكون بمجموعها كاللوحة في الفن التشكيلي .

ان الواقع الروائي/الفني يختلف عن الواقع الفيزيقي وان كان منطلقا من بنياته وتركيباته، فالفنان/الروائي يتجاوز الواقع ليشكله على نحو ممكن ومحتمل لانه لا يقلد الواقع ،فالواقع ليس بحاجة الى شاعر او فنان لنقله بل هو يفرض نفسه باشكاله الواقعية ،ولا يعني ذلك ان المتخيل يرفض الواقع وانما المقصود ان الواقع يصبح تجربة متخيلة ، فان"لغة الشعر يمكن ان تعتبر دائما في حالة حلم على حد تعبير (فاليري) وان الحلم ليس انحرافا او كسرا لليقظة ولكنه على العكس من ذلك ،ان الشعر وهم اللغة الضروري وحلمها المبدع ومصدر فعاليتها المستمر"[2].

مما تقدم نرى ان التنوع في الانماط الادبية وفسحة النص الادبي يتلاقى مع النص التشكيلي وتنوعه من جهة انفتاحه الدلالي والشكلي والمعرفي عبر صور المخيلة بما يوفر قدرا كبيرا من الانزياحات التي تتكون عبر الشعرية والتجريد الذي يجافي التمثيل الواقعي وماديته.

الانزياح في الحركات الشعرية الحديثة

إن أي تغيير جذري في شكل الشعر قد يكون دليلاً على تغيير اعمق كثيرا جدا في المجتمع والفرد،فلا توجد معايير نقدية مطلقة يمكن تطبيقها على الشعر في أي زمان ومكان بل انها تختلف بأختلاف الزمن،ومن الخطأ تطبيق معايير نقدي رومانسي على شاعر كلاسيكي وهكذا، أي ان كل فترة قد انفصلت بفعل الانزياحات والانتقالات في البنى والافكار والاساليب وانفصلت تماما عن الاخرى أنفصالا خارجيا، وبالتالي لايمكن استخدام قانون فني يسري على الفترتين معا،إذ إن كلا منهما استقلت بقوانينها الفنية الخاصة لاتخول لنا تطبيقها على سواها من الفترات،

---

(1) العاني،شجاع: قراءات في الادب والنقد(دراسة)،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000،ص32.

(2) فضل،صلاح: نظرية البنائية في النقد الادبي ، مصدر سابق ،ص377.

وبأعتباران القصيدة تعبر عن عصرها ولايتم الحكم عليها الا بقوانين ذلك العصر، فهنا يتم الأخد بمبدأ النسبية في تناول الشعر تبعا لسياقه التأريخي اذ ثمة مستويات ثقافية بين العصور التأريخية وبين مناطق العالم مختلفة ومتنوعة، وتبعا لذلك نجد لكل قاريء ذوقا خاصا بقصيدة معينة في وقت معين ومكان معين وحالة نفسية معينة.

ولأجل الكشف عن الانزياح بين الحركات الشعرية، لابد لنا من التوجه نحو الشعرية الكلاسيكية*،التي اقتربت كثيرا من الواقع وابتعدت عن نزوات الخيال والوهم والهذيان العقلي، فالحقيقي هو وحده الجميل، انه الطبيعة النفسية العامة والمختارة في آن واحد، فالفنان هنا لابد ان يتقن فنه الى درجة الكمال مع المحافظة على البساطة وعدم التكلف والتصنع ، والشاعر لا يعبرمباشرة عن ارائه مشاعره ، فالذات لديه تندغم بالموضوع ، وتظهر مقاصده من خلال شخصيات عمله.

وقد ارتبطت البلاغة بالمذهب الكلاسيكي فاصبحت منظمة منسقة ،هيمنت على التفكير الشعري والمنطقي فاقتفى الادب توجهاتها ،غيران وضع البلاغة المعيارية تغيرا كثيرا مع مجيء الرومانتيكية في القرن الثامن عشرالمركزة على جمالية (العبقري) والابداع الذاتي الحر ففقدت البلاغة تأثيرها في الشعرية والادب، وادت الرومانتيكية اخيرا الى تدميراطرالبلاغةالكلاسيكية بقواعدها المعيارية بكونها وسيلة لانتاج النصوص حسب قواعد فن معين [1] فبينما الشعر الكلاسيكي يتسم بالتماسك والتسلسل، ويتم التنسيق النحوي فيه بروابط متجانسة نجد ان الشعر الرومانتيكي قد بدأ يستخدم حيلة التقطيع والقفزات المفاجئة بطريقة منظمة وفي ذلك قمة الانزياح ،

* المذهب الكلاسيكي Classicisme اول مذهب ادبي نشا في أوربا في القرن السادس عشر بعد حركة البعث العلمي وقوامة بعث الاداب اليونانية واللاتينية القديمة ومحاولة محاكاتها لما فيها من خصائص فنية وقيم انسانية.،من ابرز شعرائها (مارو1597-1544)(راسين1639-1699)(لافوتين1631-1695)(بوالو1636-1711)،ينظر:(الاصفر،عبد الرزاق:المذاهب الادبية لدى الغرب (دراسة) مطبعةاتحاد الكتاب العرب، دمشق،1999،ص10-11)

(1) بليث،هنريش: البلاغة والاسلوبية(نحونموذج سيميائي لتحليل النص)،ترجمة وتقديم وتعليق: محمد العمري، منشورات سال، ط1،الدار البيضاء ،1989، ص15-16.

وقد رصد(فاليري)هذا بقوله:"عكفت الرومانتيكية على القضاء على عبوديتها نفسها، فجوهر الرومانتيكية يتمثل في التخلص من عنصر الاستمرارفي افكارها ويلاحظ النقاد اليوم ان خاصية استمرار الافكار هذه لم تكن عبودية الرومانتيكية وحدها، وانما خضوعها لمنطق العقل العالمي ، وفي اللحظة التي تفقد الافكار فيها عنصر التسلسل توصف باللامعقول ، فالعقل ليس سوى التعاقب والتوالي والسببية ،ولهذا فان القدماء لم يجسروا على كسر هذا التوالي،اما الرومانتيكيون فقد شرعوا في ذلك بطريقة متواضعة" [1]،واذا كانت للكلاسيكية قواعدها الثابتة التي لاتحيد عنها فان الاب (ديبو) في كتابه (تأملات حول الشعر والتصوير) انتقد هذه القواعد التي لاتؤدي في رأيه الا الى فن جامد متشابه ،فأذا كان الفن تلاؤم والعبقرية فأن العبقرية لاتكتسب بأي قدر من الدراسة والاجتهاد،أي ان العبقرية تتنافى والقواعد الثابتة التي اشاعها المذهب الكلاسيكي وهكذا فقد رأى الخروج عن القانون لا الالتزام به هو الجوهري في كل فن [2] ، وفي ذلك تاكيد على الانزياح وخرق المألوف وصولا الى العبقرية والابداع القائم على الحركة والتغير .

"كان (رونسار1534-1585) وخلفاؤه المباشرون يطلبون الى الشاعر ان يتخلى عن العقل المنطقي- بعكس الكلاسيكيين- ليستسلم الى نوع من الانخطاف او نوع من هيجان (باخوس) مدفوعا بجنون عبقريته طليقة من كل عقال" [3]، وهو في ذلك انما يقترب من الافكار الافلاطونية في الهوس والالهام ، وهي فكرة سيؤكد عليها (رامبو) لاحقا ففي رايه أن الاصلاح في الشعر يقتضي الاصلاح في الحساسية وفي الرؤية لذلك على الشاعر ان يصبح (متنبئا)" [4]من هنا جاءت محاولات الرومانسيين•

([1]) فضل ،صلاح:المصدر السابق نفسه ،ص380.

([2]) عياد،شكري محمد: المذاهب الادبية والنقدية عند العرب والغربيين،سلسلة عالم المعرفة ،الكويت،1993،ص168.

([3]) تيغيم، فيليب فان :المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا ،المصدرالسابق نفسه،ص24.

([4]) الخطيب،حسام: الادب الاوربي تطوره نشأته مذاهبه،مكتبة اطلس،دمشق،1972،ص197.

• الرومانسية Romantisme نسبة الى كلمة رومان Romanالتي عنت في العصر الوسيط حكاية المغامرات شعرا ونثراوتشير الى المشاهد الريفية بما فيها من روعة ووحشية تذكرنا بعالم

النظر في حياة الاشياء الداخلية ومحاولتهم اكتشاف العالم الباطن عن طريق الحدس الفني الذي يتجاوز نطاق الحواس والعقل ويكسر حدودها.

ومن قصائد(رونسار) قصيدة بعنوان(كاسندرا) نوردها لاجل تبيان التحولات الاسلوبية الشعرية عبرالزمن وادراك اهمية الانزياح وفعاليته في تلك التحولات، ومن ابيات هذه القصيدة: هيا ياعزيزتي،لننظر

ان كانت الوردة التي فتحت ثوبها الارجواني لشمس الصباح
لم تفقد عند المساء طيات ثوبها
الذي لونه يشبه لونك ..واسفاه انظري ياعزيزتي
كيف انها في برهة قصيرة
اسقطت جمالها الذاوي في مكانها
واسفاه !ايتها الطبيعة انك حقا ام قاسية !
مادامت هذه الوردة وامثالها لاتعيش الا من الصباح الى المساء
اذن ياعزيزتي ان كنت تصدقينني
فما دمت في زهوة العمر واوج النضارة
اغتنمي اغتنمي شبابك
لان الشيخوخة ستذهب بجمالك
كما فعلت بهذه الوردة .. [1]

الاساطير والخرافة ،واول ظهور للمصطلح في القرن الثاني عشر ولم يكن مفهومه واضحا فاحيانا يشير الى القصص الخيالي او التصوير المثير للانفعال او للمنحى العفوي او الخروج عن المألوف ،واجمالا صارت كلمة رومانتيك تعني كل ما هو مقابل لكلمة كلاسيك . ينظر: (الاصفر،عبد الرزاق:المذاهب الادبية لدى الغرب مصدر سابق،ص56)

([1]) الاصفر،عبد الرزاق: المذاهب الادبية لدى الغروب، مصدر سابق،ص28.

يرى (جان كوهن)اذا كان الانزياح في الواقع هو الشرط الضروري لكل شعر،فالاكيد حينئذ ان الجمالية الكلاسيكية كانت قليلة الاستعداد لاستغلال طريقة من هذا القبيل ، ففي عصرنا يكون الابتكار احد عناصر القيمة الجمالية ،اما في العصر الكلاسيكي فكان على العكس من ذلك اذ كان المعيار هو القيمة،ولم يكن مسموحا بالانزياح الا في حدود ضيقة مضمونة هي الاخرى من التقليد والمواضعة فتكبح بقوة جسارة اللغة ..فالانزياح الحقيقي هو الذي يخرق كل معيار ،ان الجمالية الكلاسيكية هي جمالية منافية للشعر ، ففن الشعر لن يستطيع التفتح الا في جو من الحرية الذي كان للرومانسية فضل في ادخاله الى مجال الفن[1].

الرومانسية كانت ترفض التقليد واحتذاء النماذج اليونانية القديمة فانزاحت في اسلوبها عن النهج الكلاسيكي في الفن والادب واشاعت التحرر والصدق الفني والاصالة في التعبير عن المشاعر، وبالتالي الاتيان بكيفية جديدة في الاحساس والتصور والتفكيروالانفعال ،أي اعطاء مفهوم مغاير للواقع قائم على الحركة والحرية واولوية القلب على العقل "فمن خصائص الادب الرومانسي الاحتجاج على سلطان العقل والاتجاه الى القلب بما يجيش فيه من المشاعر الملتهبة والاحاسيس المرهفة والعواطف والاهواء والقلق والاندفاع غير المحدود نحو الجمال والتغني بالحب الافلاطوني البوهيمي، والتمرد على القيود والشكليات والعودة الى الذات، واصبح الفرد محور الادب لا الانسان الكلي وتضخمت النرجسية وراح الرومانسيون ينشدون الحرية الفكرية والانعتاق اللانهائي ،ومع هذا التمرد والتحرر كان هناك بناء لعالم جديد قوامه الحق والعدل والحرية ،ان رسالتهم كما يقول(لامارتين) الهدم في صالح التقدم البشري ، فللرومانسية اذن وجهها الايجابي في تجديد الافكار والمعايير الاخلاقية وتغيير عوالم السياسة والدين والفن"[2] وتقنية الرومانسية تماثل تقنية الانطباعيين التي قضت

([1]) كوهن،جان: بنية اللغة الشعرية، مصدر سابق،ص21.

([2]) الاصفر،عبد الرزاق:المذاهب الادبية لدى الغرب،مصدر سابق،ص62.

ببقعها المتمايزة على التناغم اللوني الرتيب ويشبه التنوع الايقاعي والتنافر الصوتي الذي قضى كذلك على الرتابة في الموسيقى [1].

ولابد من الاشاررة الى ان(وردزورث وكولريدج) قد عملا باشكال متنوعة على جعل اللغة غريبة ،"فقد سعى احدهما الى خلع الغرابة على المألوف في حين سعى الاخر الى جعل المدهش اليفا ،وكل حركة جاءت بعدهما كانت لها ذات الخطة ، ان يزيل كل استجابة لديه وان يروج الجديد في اللغة و(ثورة الكلمة) وان تسعى الى ادراك ارهف" [2] ويمكننا هنا ان نلاحظ الانزياحات التي اوجدها الشعر الرومانسي في خرقه لمعيار الشعرالكلاسيكي.

وقد استخدم الرومانسيون عنصر المفارقة التي تعد الدهشة عند تبين الاختلاف بين الواقع وبين احساسهم به ... كأختبار حوادث ومواقف من الحياة العامة ثم تناولها بطريقة من شأنها ان تجعل الاشياء العادية تبدو للذهن في صورة غير عادية،أي أن هدفهم كان ينحصر في ان يكسو الاشياء العادية بسحر الجدة، وان يثير احساسا شبيها بمشاعر الخرافة وذلك بأيقاظ الذهن من سبات العادة بأهتمام الرومانسيين البالغ بالدهشة والمفاجأة ولحظة التكشف التي تبرز العالم المألوف في ضوء جديد وربما كان هو جوهر كل المفارقات الرومانسية ويتساءل(شيللي): هل التجربة الحسية التي يمر بها الانسان مجرد وهم، أي مجرد تجربة ذاتية لا تتفق والواقع الحقيقي الا كما تتفق الرؤى والاوهام التي يخلقها التخدير الذي لا تمثله المظاهر المألوفة على الاطلاق ولا تعدو ان تكون صوراً ناقصة له بل وعابرة مؤقتة ، لقد كان شيللي متأثرا ب(افلاطون) بفكرة(التكشف) ، وكان (وردزورث) يريد حالات النشوة الشعرية ان يتكشف الحقيقة ويعرف روح الطبيعة التي تسكن الوجود بصفته الكلية ، فأن ازدواج الوجود هو اساس المفارقة عند شيللي الذي يقول ان الشعر يزيل حجاب الالفة الذي يقف

(1) الشوك ،علي:الدادائية بين الامس واليوم،وزارة الثقافة والاعلام العراقية ،المؤسسة التجارية للتوزيع والنشر ، د ت،ص122.

(2) ويليك،رينيه واروين :نظرية الادب، ترجمة:محي الدين صبحي،المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم،ط1،دمشق،1972،ص319.

بيننا وبين الوجود ويجرد امامنا الجمال النائم الذي هو روح الكون بكل صوره[1] وهو ما يمثل اندماج الدلالات المتباينة في وحده لاتمثلها سوى القصيدة فالشاعر الرومانسي يبني بناء خاصا ذانمط معين من الاشعاعات اللفظية التي تنهدم توا لو تغير بناؤها او اختلف النسق الذي انتظمت فيه على صورتها.

كذلك الحال مع فكر عصر النهضة الغربي الذي اعاد النظر في ماهية المتخيل بالتخلص من نظرية الصورة القديمة واحداث مفاهيم جديده تقطع مع السالف وتنخرط في مغامرة الانسان الذي يعي فرديته وينظر الى العالم من مواقع ذات جديد وذات قيم اخلاقية و جمالية جديدة[2] .

وقد كان(فينلون) في رسالته الى الاكاديمية(1716) اول من اثار مشكلة عدم جدوى(علم العروض) الفرنسي لأحداث التأثير الشعري قائلا: "ان شعرنا ان لم اكن على خطأ يخسر بالقافية اكثرمما يربح انه يفقد كثيرا من التنوع ومن السهولة ومن التناغم وغالبا ماتجبر القافية الشاعر على الاطالة والابطاء في قصيدته، فيكتب ثلاثة ابيات من الشعر يكون اثنان منها حشوا والثالث معبرا، وان الشعراء ليهتموا بالقوافي الفنية اكثرمن اهتمامهم بجوهر الفكرة وعمق العاطفه والوضوح في الكلمات وجزالة التعبير"[3]، واقتراح(فينلون) تطويع القافية وليس التخلي عنها، ويقول الاب (بونس):ان التكرار الملح للأوزان والقوافي ذاتها هو بالنسبة لنا مدعاة للضجر.. فهل يقدم راقص على الحبل انطباعا فنيا كثير الغنى وافر الكمال كراقص على المسرح؟ ان القافية ليست الا تقليدا لأي جمال مكنون في الطبيعة انها صعوبة ارادية لاتخضع لمبادئ الفن الحقيقية.[4]

([1]) عناني ، محمد محمد ، النقد التحليلي . مكتبة الانجلو المصرية، دار الجيل للطباعة ، مكتبة النقد الادبي ،القاهرة،ب ت،ص41-43.

([2]) ابراهيم ،عبد العزيز، استرداد المعنى (دراسة في ادب الحداثة) ،مصدر سابق ،ص76.

([3]) الشوك،علي: الدادائية بين الامس واليوم،مصدر سابق،ص118.

([4]) تيغيم، فيليب فان: المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا، مصدر سابق،ص112.

بينما تشكل القافية صورة قائمة بذاتها ،لاعنصرا مساعدا لتعضيد النسق العروضي ،فهي تستجيب لقانون الانزياح الشعري،فتخرق معيارالنثر،اذ ان اللغه النثرية تعتمد اساسا على الصفة السلبية للفونيمات التي تشكل الوحدات اللغوية، امكن للغة الاقتصاد في الجهد اولا والتواصل الدقيق ثانيا باستناد اللغة الى قانون التعويض والاستبدال.. فاذا كانت الحال هذه مع النثر فان الشعر يخرق هذا المبدأ عن طريق القافية، [1]الا ان القافية عادت للظهور في اوقات لاحقة لضرورات فنية ، وبمنهجية مغايرة للقافية الكلاسيكية.

لذلك اهتم شعراء عصر النهضة بالفكر بدلا من الاكتفاء بنتاج الخيال ليصبح شعرا فلسفيا لذلك اثبتوا لاؤلئك الذين يودون ان يروا العقل منتصرا في كل مكان،ان الشعريجب ان يرضي الاذن و القلب و لن ينجح في ذلك الا بالموسيقى و التناغم أي بالنظم...وقد اكد (فولتير) ان القافية التي تعرضت لاشد الهجمات في السابق بانها ضرورة عالمية..بل ذهب (فولتير)ابعد من ذلك،فأعتبر القافية (القيد التقني) نظرة جمالية ذات اهمية كبرى سيرجع اليها (البرناسيون•) فيما بعد.

أن البرناسية تهتم بالشعرية وصياغتها ولكنها تهتم بالموضوعية في هذه الصورة فهي تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات ولكن هذا التصوير التجسيمي لايقف فيه البرناسيون عند حدود التشابه الحسي بين الاشياء بل ان وراءه عندهم هدفا الى روعة فنية او افكار فلسفية او مثل انسانية على القارئ ان يكتشفها من وراء هذه

([1]) اسكندر،يوسف: اتجاهات الشعرية الحديثة(الاصول والمقولات)،مصدر سابق ، ص132.

• البرناسية Parnassisme مذهب شعري جاء في اعقاب الرومانسية احتجاجا على امعانها في الذاتية التي وصلت حد اللامبالاة بأي شيىءخارج الذات وعلى تهاون شعرائها في الصياغة الفنية ،وتعود هذه التسمية الى (البرناس) سلسلة جبال في وسط اليونان شاهقة الارتفاع مكللة بالثلوج وتنتشر فيها الكهوف ،وتزعم الاساطير انها مسكونة بالالهة الريفية والحوريات ،والبرناس ماوى الالهين ابولون وديونيزون وربات الالهام الشعري والموسيقى ،ويقوم على العناية بالجمال الشكلي والايقاع الموسيقي ومناهضة الذاتية المفرطة في الذاتية .

الصور الموضوعية فالصور تتوالى تجسيمية نظرية كألوان اللوحات في الرسم او كأجزاء التمثال وينفذ من ورائها صميم الصوره الكليه، التصوير فكرته في موضوعه.

ومع الانطباعية في الرسم ظهرت نزعة في الشعر تؤكد على الاهتمام بالشكل دون المضمون قال(بنديتوكروتشه)عليه فالحقيقة الجمالية شكل ولاشيء غير الشكل كما افرط الانطباعيون الجدد(التنقيطيون) في اهمال الشيء وبالتالي الاطارالمادي للحقيقة الموضوعية واعتبروا اللوحة بقعا لونية قائمة بتناسقها وتنافرها على معادلات علمية بحتة كذلك ظهرت محاولة في الشعر تهدف الى تطبيق النظريات الفيزياوية على الالفاظ والاصوات الشعرية ،لذلك حاولت الرمزيه ان تنهض بنظرية الفن للفن وذلك بالأبتعاد الكلي عن الدور الاجتماعي للفن وكالانطباعية التي ابتعدت عن التسجيل الفوتوغرافي للواقع مؤثرة نقل الانطباع الايحائي الحسي له بالتركيز على الالوان والظلال دون الاشكال، ابتعدت الرمزيه بالفاظها عن المعنى وركزت على نواياها وايحاءاتها "أني ابتدع لغة منها ينبثق شعر جديد،شعر لايدورعلى وصف الشيء بل على تأثيره ، لا يتكون البيت الشعري من الفاظ ذات معنى بل من الفاظ ذات نوايا بحيث تغيب قيم الالفاظ المعنويه امام شعورنا" (1)

أن حركة الشعر الجديد بعد التحول الكبير في مهمة القصيدة قد تجاوزت الروابط المرجعية التي كانت ماتزال مستمرة في الشعر الاحيائي والرومانسي على السواء ذلك ان القصيدة الجديده اخذت تتعامل مع الواقع بوسائط متعددة رمزية *

---

(1) الشوك،علي: الدادائية بين الامس واليوم،مصدر سابق،ص122-123.

* الرمزية Le Symbolisme نشأت في اواخر القرن التاسع عشر نتيجة رد فعل على الرومانسية والبرناسية واستمرت حتى اوائل القرن العشرين ،ثم امتدت حتى شملت امريكا واوربا ولم تكن الرومانسية واضحة المعالم في البدء ،حيث ان البرناسية انقسمت على نفسها وانفصل عنها (فرلين ومالارميه)ليكونا اتجاه الرمزية ،ولم يعرف اصطلاح الرمز والرمزية الا في عام 1885 في مقالة كتبها الشاعر الفرنسي (جان موريس) ردا على الذين اتهموه وامثاله بانهم شعراء الانحلال او الانحدار ،وذكر ان الشعراء الذين يسمون بالمنحلين انما يسعون للمفهوم الصافي والرمز الابدي في فنهم قبل أي شيء اخر ثم استخدام كلمة رمزي بدل منحدر او منحل الخاطئة الدلالة.ينظر(الاصفر،عبد الرزاق، : المصدر نفسه،ص112).

واسطورية تمثيلية كما انها حررت نفسها في مجالي استخدام الاستعارة والمجاز متحدية جميع الحدود البلاغية و التقليد الشعري ،فأصبحت البنية تحل محل البيت الشعري واصبحت وحدة الموضوع بديلا عن وحدة الفكرة،واخذ البعد الرمزي والتاريخي والاسطوري ينافس دور الاستعارة والمجاز والنتيجة المباشره لكل هذا التحول هو زيادة تورط القراء في صياغة الصور الخاصة بهم اثناء تلقي النصوص الشعرية فحين يصبح التعبير الرمزي مهيمنا على الاحالات المرجعية يصبح لدى القراء حريه اكبر في التأويل و التخييل على حد سواء وهو ما يدعو الى الاهتمام بفعل القراءة بأعتباره فعلا منتجا لامستهلكا للادب [1] أي ان الرمز يؤدي الدلالة او الشيء المرموز اليه عن طريق النشاط الذهني للمتلقي لانه يثير الصورة ويترك للمتلقي اكمالها ،ان الشعر وفق الاتجاه الرمزي لايكمن في البيت او في الغنائية بل في استفزاز الفكر والحساسية بحثا عن المطلق،فالشعر لايعزز الوجدان ولايهذب الاخلاق بل لاهدف له غير ذاته.

والمدرسة الرمزية التي ظهرت في اعقاب هذا التحول ،كان من ابرز اعلامها:بودليرورامبو ومالارميه ،كان لها اثرها في الشعر،لكونها محاولة لاختراق العالم وصولا الى عالم من الافكار سواء كانت افكارا داخلية تخص الشاعر ام افكارا افلاطونية بما تشتمل عليه من عالم مثالي يتوق اليه الانسان ، وهنا استطاعت الرمزية ان توسع وتعمق من ابعاد الفن ومفاهيمه بتعاملها مع ما وراء الواقع.

حاول (بودلير) ان يصل بالشعر الى الكشف عن العلاقات الخفيه بين العالم الظاهر والعوالم الباطنه، من اجل ان يتغلب على الآم الوجود، وزاد (مالارميه) بأن حاول ان يستدعي الغيب وما وراء العالم ليأتي الينا باحثا عن شفافية الانا في حركة الكون [2] مما ادى الى رفع مرتبة الشعر الى ما يسميه (رامبو) الشاعر الملهم واصبح هدف الشعر ان يخلق عالما يترفع عن الواقع عن طريق الحدس ، وبينما كان بودلير يرى ان قوة الشاعر هبة تمنح له، فان رامبو لمس العكس اذ اعتقد ان الشاعر لدى

([1]) لحمداني،حميد: القراءة وتوليد الدلالة، الناشرالمركز الثقافي ،الدار البيضاء ،ط1،المغرب،2003، ص10-11.

([2]) ادونيس،الصوفية والسريالية،دار الاداب،بيروت،1999،ص53.

رامبوهـو الـذي يجعـل مـن نفسـه ملـهما وهـو يفعـل ذلـك متعمـدا بتعطيـل الحواس،ويكتسب الشاعر لدى رامبو وبودلير نوعا من الحساسيه المفرطه تمكنه مـن ان يرى الاشياء الخافية على الاخرين بأن يفهم لغة الزهر والاشياء الجامدة .

ويرى (اوزانفان) أن كيمياء الفعل التي جاء بها رامبو انما هي اشبه بمغارة (علي بابا) بالنسبة للشعر الحديث،ويقصد بها تجاوز االمضـمون المعنـوي والمنطقـي للكلمـة (فاللفظة هي شحنة من الصور المتولدة بالطريقـة الكتابيـة وبالتفاعـل الصـوتي الـذي تحدثه الحروف)، انها محاولـة للتمـرد علـى الشـعر بمفهومـه الارسـطي ،لعلـها اشـبه باشكال سيزان التكعيبية التي تعتبر محاولة للتحرر من المنظور الكلاسيكي ،يقول رامبو لقد انطقت الليل والصمت والاشياء لابتداعي قانونا شعريا تشترك فيه الحواس جميعـا ،لقد عبرت عن سفسطاتي الخيالية هذه بهلوسة من الكلمات"[1] .

يعد(بودلير1821-1867) من اعـلام المدرسـتين البرناسـية والرمزيـة في آن واحد سواء في الأوجه الأيجابية، يهتم بالخيال الخلاق الذي يفضي الى معنى ميتافيزيقي او علامة ايجابية مع اللانهائي يغترف من الطبيعة ولكنه يعيد تشكيلها، لاتوجـد لديـه مسافة بين الذات والموضوع وبـين الانسـان والطبيعـة انـه الشـاعر الـذي لاتسـتوعبه مدرسة وقال فيه(هوغو):(منح بودليرالفن رعشـة جديـدة) بـرزت شـهرته في ديـوان (ازهارالشر)التي تضم معالجات مستغربة للواقع تصدم القارىء وتبهره جاء فيه: ها قد اقبلت الاوقات التي تفوح فيها كل زهرة

وهي ترتعش على ساقها وكأنها مجمر بخور

الاصوات والعطور في هواء المساء تدور

فالس حزين ودوار مرهق !

كل زهرة تفوح كمجمر بخور

الكمان يدور كقلب متعب

السماء كئيبه وجميله كمذبح كبير

([1]) الشوك،علي: الدادائية بين الامس واليوم ،مصدر سابق،ص111-113.

الكمان يرتعد كقلب متعب

قلب حنون يكره العدم الواسع المظلم

الشمس غرقت في دمائها التي تجمد

وذكراك في خاطري تلمع كتحفة القربان المقدسة [1].

لقد جرب (بودلير) ككل فنان وضع طريقة فنية،غير ان كل اكتشاف لمظهر جمالي كان يظهر له ان طريقته على رحابتها تعجز عن شرح جميع مظاهر الجمال،ان الجمال يقدم احيانا صفة مفاجئة وغير متوقعة ، لم يكن فنه الشعري قد خمنها، لان الجمال مرتبط بالبيئة التي تنتجه لذا فهو نسبي طالما لايوجد جمال فريد من نوعه بل هي جمالات دائما جديدة تتوقف كليا على الازمنة و الامكنة ، ودور الشاعر هو ادراك العلاقات غير المنظورة بين معظم الناس وبالتالي استعمال المحسوس للتعبير عن المجرد الذي لا يعبر عنه في ذاته ،كما ان الحياة الحديثة تتطلب لغه جديدة وموسيقية دون ايقاع وقافية تتحلى بالمرونة لتتلائم مع النوازع الغنائية للروح ،أي انه ينقل الى الهوامش والاغوار الغير معترف بها واعتمادها كمراكز سيادة في نصوصه الشعرية التي اعدت انزياحا شاملا للمعيار الكلاسيكي.

لقد فتح (بودلير) الباب واسعا لمن جاء بعده من الشعراء، بفعل الازاحات الكبيره التي مثلها في شعره ازاحات في التركيب والدلالة في المرحلة الرمزية، فكانت نصوصه تقول شيئا اخر واكثر ممايبدو،في محاوله لخلق عالم خيالي مثالي مقبول في عالم واقعي، لذلك يمكننا القول انه مع بودلير والنقد البودليري ظهرت الحداثوية ، ولابد ان يكون اثره واضحا فيمن جاء بعده، ونلاحظ أن طريقة مالارميه(1843ـ 1898) في الشعر قد تكونت بغموض منذ قصائده الاولى لم تجد تعبيرها الابعد وصوله الى باريس عام 1871، ونصح الشعراء بأبعاد الواقع لانه بخس، كما يسقط المدخن رماد لفافته ليجعلها تحترق(بمعرفة) ويترك الدخان يتصاعد منها، الدخان هو الصورة لشعر خفيف ولا مادي تقريبا..وعلى الشاعر ان يحول الكلمات عن معناها التقليدي بدون ان يشتق كلمات جديدة وان يبرز رنين الكلمات المركب ، بعض التناغم الذي لم يعزل

([1])الاصفر،عبد الرزاق: المذاهب الادبية لدى الغرب ،مصدر سابق،ص117.

بعد..ولاتتم هذه العملية الا اذا اضاء بيت الشعر الكلمة اضاءة خاصة لان الكلمة المعزولة لاتستطيع ان تأخذ قيمة جديدة وسياق الكلام هو الذي يميل بها نحوهذا الامتداد اوذاك.."[1] ، والشعر لديه لايكون وصفيا او روائيا بل أيحائيا وعلى القارئ ان يجد الفكرة التي يتضمنها حقل القصيدة الضبابي، وان يجد ماينا سبه من هذه الفكرة المركبة على وفق خياله ونفسه وزمنه وبيئته وان يكون امام القصيدة كالمستمع امام الموسيقى.

أن مذهب مالارميه يحتوي على ثلاثة عناصر متميزه و متناقضة في غالب الاحيان،وهي الكلمه اوبيت الشعر ويحتوي على قيمة موسيقية ، والغرض الذي لايشار اليه الا بصورة تلميحية ومادة القصيدة وهي فكرة أي مجرد مفهوم فكري او تأثيري وهذه النقاط الثلاث هي اساس الشعر الحديث[2] ، وقد اشار الى الاضطراب الشعري في نهاية القرن التاسع عشر فالشعرهو ان يكتفي بالتلميح عن الاشياء ، وهوهنا يحاول ان يتجاوز عالمه المادي الى عوالم الخيال وان يتخطى قواعدية القصيدة التقليدية من حيث البنية الشكلية والمفهوم الفني.

اما بالنسبه للشاعر (ارتور رامبو1854ـ 1891) فهوالذي زعم بأنه اخترع فعلا شعريا سيكون يوما قابلا لجميع المعاني،وانه(دون ان يعجز القلم عن وصفه) و(وتفترض كيمياء الفعل) هذه اضطرابات في مركز الاحساس،لايكون اضطراب الكلمات الاتفسيرا له ،و(تغيير الحياه) لايخلق مظهرا جديدا للأشياء وحسب، بل يخلق عالما جديدا وان الاصلاح في الشعر يقتضي الاصلاح في الحساسية وفي الرؤية [3]

لقد اسقط رامبو المنطق من حساب الشعر ولعله اراد ان يتخلى عن الكلمة ايضا كان يصبو الى شعر قوامه الالوان والاصوات والعطور شعر تشارك فيه الحواس كلها...وبرأيه العنصر الاول للعمل الشعري عنده هو الكلمة التي يجب ان تعاد اليها

([1]) تيغيم، فيليب فان: المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا، مصدر سابق،ص277.

([2]) المناصرة ، عز الدين ، علم الشعريات(قراءة مونتاجية في ادب الأدب)،دار مجد لاوي للتوزيع والنشر، ط1 ،عمان- الاردن،2007 ،ص189.

([3]) تيغيم، فيليب فان :مصدر سابق،ص275.

قيمتها الخاصة بعد ان اسيء استعمالها لصالح الفكرة في الاتباعية ولصالح الانفعال في الابتداعية،ان الكلمة ـ اللفظة هي الواقع الحقيقي للشعر، وهي مقصودة لذاتها ، ويجب ان تلونها حروفها الصوتية و تنفخ فيها الحياة حروفها الساكنة ..ان الشعر يصنع من الالفاظ لا من الافكار" [1]، وهنا يقترب منه (جان كوهن) فبرأيه الشاعر خالق كلمات وليس خالق افكار ، وكان تأكيده على اللفظة هو التجديد في الشعر من خلال ادخال السر في الكلمات بينما لم تعمل الرومانسية على ادخاله الا في الاشياء.

ويعد رامبو أحد مؤسسي المذهب الرمزي في الادب الاوربي اذ كان يلاحظ في الواقع ازاحات لم يفطن احد الى قيمتها الشعرية يقول"كنت احب الرسوم السخيفة كالرسم فوق الابواب وستائر المهرجين والاعلانات التجارية والنقوش الشعبية والادب المهمل والكتب الخلاعية وقصص الجن وكتب الاطفال والاوبرات القديمة حيث اكتشف عالم جديد كان الشعر بعيدا عنه كل البعد" [2] لذلك كان يعد الفكرحداثيا ولكنه حداثي بدون ان يقصد.

لم يكن(رامبو) يحفل بالقيود التقليدية بل ينساق مع الموهبة العفوية ، وقد ترك اثراكبيرا في الحركة الشعرية الشابة ،وله اشعار كثيره منها : فصل في الجحيم، اشعار، اضاءات..وهذا مقطع من قصيدته:(النائم في الوادي)1870 :

في اماسي الصيف الزرقاء
سوف انطلق في الشعاب
اطأطىء العشب بقدمي العاريتين
تخدشني سنابل القمح الطويلة
واشعر وانا في غمرة حلم
بالرطوبة تداعب خطاي
والرياح تداعب رأسي العاري

(1) الخطيب،حسام : الادب الاوربي تطوره نشأته مذاهبه ،مصدر سابق ،ص197.
(2) تيغيم، فيليب فان :المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا،ص276.

لن اتكلم بشيء ولن اقول بشيء
ولكن الحب اللانهائي سوف يتصاعد في نفسي
وامضي بعيدا .بعيدا جدا
كتشرد بوهيمي في احضان الطبيعة
كسعيد وكاني في احضان امرأه[1].

أي ان اليات الانزياح تتجه هنا من تمثيل العالم الموضوعي بأتجاه الايحاء به،من خلال محاولات رامبو الشعرية واعلان موريا س عن المدرسة الرمزية ،اسهم ذلك في ظهور الشعر الحر أحد فتوحات المدرسة الرمزية ، أن الاشكال الشعرية تتطور وتموت ، واحلال الشعر الحر مكان النظم التقليدي لا يشكل تطورا فحسب بل هو ثورة، ذلك ان التطور ليس ممكنا في الاشكال الفنية والواقع ان ذوق الجمهور يبقى امينا مدة طويله للأشكال التقليدية التي لم تعد تستجيب لحساسية جيل الفنانين الشباب وكل ما يحصل هو تصحيح هذا الشكل بتنقيح يخفف من صلابته.

ان ارادة الانسان في القرن العشرين في الابتكار والتطوير والسيطرة على الاشياء اخذت تحرر بشكل كبير لم تعرفه الانسانية في السابق ،من الناحية العلمية دخل الانسان عصرالذرة والفضاء واعيد النظر في القوانين العلمية السابقة التي كانت لها قوة القانون الالهي منذ عصر التنوير،من الناحية الفلسفية تنوعت الفلسفات وتراوحت بين المثالية والمادية والروحية والشكلية والوجودية والوضعية، برزت النظرية النسبية التي افقدت الثقة بالمقاييس الرياضية العادية والتي كانت قد اعتبرت عند الكثيرين نهائية في القرن التاسع عشر ،وظهرت الفلسفه البرجماتية الذرائعية في امريكا وفي الوقت نفسه كانت اراء فرويد تنتشر انتشار النار في الهشيم وتنبه الناس الى ذواتهم واعماقهم الدفينة الى ما في مناطق اللاشعور المخبوءة من حقائق وعقد وتصورات لها اكبر الاثر في سلوكهم .

---

(1) الاصفر،عبد الرزاق: المذاهب الادبية لدى الغرب ،مصدر سابق،ص126.

ومن هنا يمكن ان نفهم بروز ظاهرة الشعر الحر وامكانيتها في فرض نفسها على شعر القرن العشرين لكونها قائمة على رفض النظام الخارجي للشعر التقليدي والتأكيد على ان موسيقى الشعر هي ايقاع قبل شيء لا لعبة للانغام ، والحال اننا لانفكر الا(بتقطع) هذا التقطع الثابت والطبيعي في مجرى افكارنا هو ما يجب على الشاعر ان يعبر، بينما الناثر عليه ان يجمع هذه العناصر الاولية في (كتلة تكون عناصرها متلاحمة منطقيا) بحيث يصبح الدور الاساس في الشعر لهذه (الفراغات) التي تفصل بالنسبة للعين لحظات الفكر المتابعة كما هي منفصلة في مجرى حياتنا النفسية ويجب ان يترك الوقت لكل اخراج جزئي ..يسمح للقارىء ان يفهم مرة واحدة (التركيب والمذاق)..هذا الفراغ يترك له ان يدرك ككل منظم هذا الجزء الذي لايعتبره النثر الا عنصرا ودرجة تجيز الانتقال الى عنصر آخر ،ومع ذلك فهذا البيت من الشعريجب ان يحتوي في ذاته قيمة فنية شعرية ،وحدة شكلية تفسر وحدة الفكر الصميمية وما الكلمات في الواقع الا الاجزاء المقطعة من مجموع هو اولي بالنسبة اليها ولا قيمة لها بالنسبة للجملة ولبيت الشعر ، الابمقدار ما تعمل في الحركة الاولية للفكرة[1] ، لذلك كان الشعر الحر من ابرزالظواهر التي تمخضت عن نسبية المعايير والقيم في القرن العشرين.

وطبيعة العصر المتغيره لم تستطع كبت العاطفة وقمع الفكر ، فالتغير واقع وممكن،

.. وكان البحث دائما عن الجديد فكان الميل الى التكثيف والاقتصاد بالكلمات والاقلال من الافعال والروابط.. والاكتفاء بالصور التي تنبعث من الكلمات وتتوالى الى شريط متلاحق مثيرة معاني عميقة واصداء غامضة ـ اشبه بلوحات الفن الحديث .وهكذا تألفت في الشعر الجديد التجديدات الجزئية الحرة مع معطيات المدارس القديمة وسط التجريب والبحث انها الحداثة المتسارعة على ايقاع العصر في حركته وتغيراته .

(1) تيغيم، فيليب فان: المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا،مصدر سابق،ص290.

فمثلا التكعيبية الشعرية التي ظهرت 1900ــ1910 وابرز شعرائها (غيوم ابولونير)الذي استفاد من خلاصة الروماتيكية والرمزية وقد اولت التكعيبية العالم الخارجي اهتماما كبيرا ويقول(ابولونير):لايحتقر الشاعر اية حركة من حركات الطبيعة، وفكره ينشد الكشف في ارحب الانظمة واصعبها منالا الجموع /النجوم/المحيطات/الامم كما ينشده في الوقائع التفصيلية الاكثر بساطة ظاهريا...وقد انتهت الابحاث عن الصيغه الشعرية الخاصة بأبولونير الى مايسمى بالقصيدة الحوارية فكان يسجل مايسمعه في المقهى وفي الشارع من عبارات لا ربط بينها ثم يقول التفاصيل الهامة دون نظام ومن هذه التفاصيل ترتسم الصورة الرئيسية وانتقل ابولونير الى الكتابة الالية فصار يسجل العبارات التي تخطر بالذهن على الفور محاولا تصوير العقل الباطني من خلالها، كذلك قرر حذف كل اشارات التنقيط في ديوانه الاول كما نظم عدد من القصائد اعطاها مختلف الاشكال التصويرية كالقوارير والسيارات، واستخدم التكعيبيون الاسلوب المتقطع الموجز[1]

ان النص الفني لا يقول شيئا لكنه يريد ان يفعل شيئا في ذات الشاعر وان يفعل اشياء في ذات المتلقي ، من خلال تدفق الاستعارات التي تنقر المخيلة من دون ان يكون لها تأثير مباشر وما يتصل بتغيب الموضوع (التجريد) ويريد به الناص واقعا اخر غير الواقع الحقيقي "واقع غير متحقق..ليصبح الخيال ذا قدره مدهشه للاتيان بتغريبات تمحو اثر الواقع فيه..ان التجريد ببساطه هو غياب الموضوع في العمل الفني ،ان الالحاح على التعالق الداخلي اكثر من الحاحه على التعالق الخارجي يشكل لب التجريد في الفنون كلها وهو مظهر من مظاهر الغموض في الشعر الحديث، ولعل نزعة التجريد في قصيدة النثر متأتية من القلق المتأزم السائد في اعماق الناص"[2]

ان الموضوع في النصوص التجريدية (وكما اشار د.صلاح فضل في كتابه اساليب الشعرية المعاصرة):"يتحطم فبدلا من عملية الاستقطاب في الشعر العادي ينتهي الموضوع الى التشذر والتشظي والغياب ،كما تزداد في الاساليب التجريدية

([1]) المناصرة،عزالدين:علم الشعريات،المصدر السابق نفسه،ص162-163.

([2]) القعود،عبد الرحمن محمد:الابهام في شعر الحداثة،مطابع السياسة،الكويت،2000،ص182.

العناصر اللامعقولة التي تستعصي على الفهم المباشر "[1] كذلك تمثل الموقف الذي يرفض الواقع مجسدا التوتر العميق بين الآني والآتي او الهنا والهناك ، ويحاول صهر هذا الواقع بعالم الحلم ليخلق منهما عالما جديدا يصنعه عبر التجاوز والكشف والتوق والعنف الخلاق [2] لذلك يتميز "الشعر التجريدي بتحطيم الموضوع وهذا التحطيم الذي يفضي الى تشذره وغيبته ، وربما اطلق بديلا عنه لونا من الاحساس المبهم او الانفعال الخفيف الذي يبحث عما يتشيأ فيه "[3] ، فأذا ما اعتمد الاسلوب التعبيري على شعرية الحضور بأنماطه ودرجاته المتفاوتة فأن الشعرية الجديدة في التجريد تعتمد على تقنيات الاضمار فلا يفصح العنوان عن شيء ولاتفضي الاشارة الى موضوع موحد يمثل تيارا يمسك اطراف النص، بيد ان هذا الاضمار لايصل الى الحذف النهائي او الانزياح التام، فهو ليس غيبة تامة، اذ يتراوح بين مستويات متعدده ومتنوعه ، انزياح نحو العمق واخر نحو السطح .وفيما يقترب من الشعر التجريدي ماذكره (مالارميه) : "لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي ، ان اللفظة الواحدة تحتاج الى صفحة كاملة بيضاء وهكذا تغدو الالفاظ مجموعة النجم مشرقة... ان تصوير الالفاظ وحده لايؤدي الاشياء كاملة وعليه فالفراغ الابيض متمم)..وقد كان كاندنسكي ايضا قد تحدث عن المناطق الخالية من اللون وقال:"ان الابيض يعطينا انطباعا عن الصمت مثل الوقفات في الموسيقى التي تقاطع اللحن بصورة وقفية انها ليست صمتا ميتا بل شيئا يعد بكثير من الاحتمالات "ويذهب ابعد من ذلك بحديثه عن اللوحه الفارغه:" اللوحه الفارغه في الظواهر : فارغة حقا ، صامتة لا مبالية شبه مندهشة ،في الواقع مليئة بالتواتر مع الف صوت منخفض مثقلة بالانتظار، مذعورة قليلا لانها يمكن ان تغضب وتقهر، ولكنها وادعة انها راجية بكل ماهو مطلوب منها ولكنها تطلب الشفقة

([1]) جعفر،عبد الكريم راضي: بنية الرمال المتحركه،في:مجلة الاقلام،وزارة الثقافة، العدد الثالث،مايس،حزيران،السنه الثالثة والاربعون دار الشؤون الثقافية العامة ، ،بغداد،2008،ص9.

([2]) ابوديب ،كمال،جدلية الخفاء والتجلي.دار العلم للملايين،ط3، 1984، ص308.

([3]) فضل ،صلاح،اساليب اللغه الشعريه، دار الاداب ،بيروت،ط1، 1995،ص32

انها تستطيع ان تحمل كل شيء ولكنها لاتحتمل كل شيء ،اللوحة الفارغة اجمل بكثير من اللوحات المليئة"[1].

لقد صرح (فيكتور هوغو)ان الاسلوب الحديث في الكتابة يتعارض رأسا مع البساطة التي اتسمت بها عبقرية القدامى ، والتي هي في كثير من الاحوال رتيبة في تناسقها الكامل وانسجامها التام وتكرارها لكل ماهو جميل ،اما العبقرية الحديثة فقد ولدت من الاتحاد المثمر بين النمط المتنافر الغريب تارة ما يكون قبيح مفزع وتاره يكون هزلي مضحك كما هو الحال في تماثيل الشخوص البشعة في العصور الوسطى وفي شياطين دانتي وملتون وفي رسوم كاللوcallot وميكلا انجلو...ويربطها (هوغر) بالفن الرومانتيكي ارتباطا وثيقا حيث يقوى كل عنصر العنصر الاخر(بالصراع بين مبدأين متعارضين) جدل اوحوار كما يسميه هيجل وماركس وهذا الصراع ينتج الدراما أي مزج الماساة بالملهاة و انطلاقا من ازدواجية الجسد والروح في العقيدة المسيحية كأن الشعر الحديث هو انسجام الاضداد.[2]

اما بالنسبه للدادائيه Dadaisme فهي حركة ادبية وفنية عالمية نشأت عام 1915 في اثناء الحرب العالمية الاولى وقوامها السخط والاحتجاج والتهديم لكل ماهو شائع والانزياح نحو اللامألوف والمنبوذ والتخلي والبعد عن القواعد والقوانين والفلسفات والعلوم ،"اعلنت الدادائية ان الحرب نزيف مفجع للغالب والمغلوب على السواء ..وبشرت بأنهيار النظم، فكانت ثورة ضد كل ماهو عقلاني واجتماعي وتعبيرا عن الصميمي بلغة طفولية بريئة ،بلغت هذه النزعه اوجها عام1920"[3]انها حركه عدمية Mniliste تجلت في حقلي الادب والفن التشكيلي لكنها لم تعمر طويلا فتلاشت عام1923 جذورها في منتصف القرن التاسع عشر لاسيما انطلاقات الشاعر (رامبو) لكنها اتضحت مع دمار الحرب العالمية في اوربا وتكتشف عن سحق الانسان تحت

([1]) الشوك،علي: الدادائية بين الامس واليوم،مصدر سابق،ص143-144.

([2]) مونرو،توماس،التطور في الفنون ج1،:نقله الى العربيه محمد علي ابو درة ،مراجعة احمد نجيب هاشم،الهيئه المصرية، العامة للتأليف والنشر،1971 ، ص45 .

([3]) الخطيب،حسام: الدادائية بين الامس واليوم،مصدر سابق،ص249.

عجلات هذه الالية الرهيبة وافلاس المبادئ والعقائد واخفاق حضارة القرن العشرين في جلب السعاده والسلام لبني البشر"[1]

كانت النقطة الاساسية التي اجتمع حولها مجموعه من الشباب الادباء في مدينة (زيوريخ) هي الرفض والشعور بالعبثية والفرار السلبي من العالم ، كان ابرزهم الكاتب الروماني (تريستيان تزارا) الذي التف حوله الادباء والفنانون من امثال (بيكابيا و دوشامب) واختاروا لحركتهم اسم (دادا) واشتقوا منها الدادائية لتذكرهم بالطفولة التي ليس لها موروث بل كل شيء جديد في عالمها ، ولايعبثون بالمستقبل او بقواعد اللغه "حيث اصبحت لغة المواصفات اللامعقولة هي لغة ايضا نهاية 1916 وهذا مقطع من قصيدة دادائية :

هذا ما آلت اليه الامور في هذا العالم

البقر يتربع على عواميد التلغراف ويلعب الشطرنج

الطير تحت تنورات الراقصة الاسبانية

يغني بحزن مثل بواق مركز القيادة

وعروة الجرس تنوح طوال النهار[2]

وفي الادب بعد ان تجسدت في التجريدية النزعة الى التخلي عن الكلمة واعتبار الحروف والاصوات المواد الاساس للشعر، سوف يحمل الدادائيون لواء هذا التيار ليواصلوا بذلك مسيرة رامبو ويحققوا احلام بودلير وبعض الشعراء الرومانسيين، وكذلك كان لابد لتيارات الفن ان تترك اثرها على الحركة الدادائية فقد اخذت عن التكعيبية تقنيتها القائمة على الغاء المنظور الكلاسيكي وتأثرت بالتجريدية في اهتمامها بالشكل دون المضمون لذا وجد الداديون في هذه التقنيات الجديدة خير وسائل للتعبير عن نزعتهم العدمية ، يقول هوغوبال:"لقد اخذ الانسان يختفي تدريجيا في الرسم ولم تعد الاشياء تظهر على اللوحه الا هيأة مجزأه ...وان الاشياء المحيطة اصبحت مبعثا

([1]) الاصفر،عبد الرزاق: المذاهب الادبية لدى الغرب ،مصدر سابق ص166.

([2]) الشوك ،علي: الدادائية بين الامس واليوم مصدر سابق.ص60.

على الاشمئزاز ، والخطوة التالية هي ان على الشعر ان يتخلى عن اللغة مثلما تخلى الرسم عن الاشياء للاسباب نفسها ..."[1]

من الناحية الفنية اخترعوا الشعر الصوتي الذي كانوا يلقونه في اجتماعاتهم وهو مجرد اصوات خالية من الكلمات .. وفي المسرح كانت تصرفاتهم تبهر وتشعر بالحيرة والعبثية فأستعملوا الشتائم ولغة الالفاظ البذيئة فقال(تزارا) مرة " انتم لاتفهمون مانعمل ، حسنا ياأصدقائي نحن ايضا لانفهمه" وكما الغت التجريدية الموضوع في الرسم وتخلت عن الشيء، سعت الدادئية الى التخلي عن اللغة في الشعر ويكون الحرف مادة الشعر والكلمة مزيجا من حروف وايقاعات وصور[2]

على الرغم من ان الدادائية انتهت كحركة لكن الرفض بقي مستمرا في الحركات التي تلتها ،وقد عجل بأنطفاء الدادائية سأم الناس منها لكونها عديمة فارغة تركت الانسان حائرا تجاه مصيره.. وهكذا تلاشت لتحل محلها الحركة السوريالية * LeSurrealisme

والواقع ان المنطق البين للعالم الخارجي وكذلك منطق ذاتنا السطحيه التي هي خارجية بالنسبة لذاتنا العميقة ، ليس سوى نظام اعتباطي وتقليدي مفروض على الواقعي، وعلى الفنان والشاعر ان يكشف عن فوضى العالم الواقعية ويصبح الشعر تفسيرا للواقعية صادرا عن خلل عقلي ، وهو ماكان يواجهه سلفادور دالي والعقل الذي يفرض على الواقعية الضرورية هذه الاطر العادية والذي يشوه شكلها عليه ان يفسح المجال لدى الشاعر للحظات الفراغ الذهني في المظهر حيث الفكر بلا مخطط ولا خضوع ولاارادة ، يضع عناصر الواقعي بحسب خطوط قوة ليست هي خطوط العقل بل خطوط العالم الطبيعي.

([1]) الشوك ،علي: الدادائية بين الامس واليوم ،المصدر السابق نفسه ،ص87-88.

([2]) المناصره ،عزالدين:علم الشعريات، مصدر سابق ،ص164.

* تعني كلمة السريالية في اللغة الفرنسية مذهب ماوراء الواقع والواقع ماهو موجود سواء في عالم المادة ام الحس ام الوعي أي مايدركه الانسان مباشرة في العالم الخارجي وما يشعر به في عالمه النفسي والسرياليه لاتهمل هذا الواقع ولا تنكره لكنها لاتثق به ولا تحول عليه فهو في رأي بريتون(معاد لكل ارتقاء فكري و خلقي).

والفراغ الذهني الناتج من التقطع في عملية التفكير وهي امر ثابت وطبيعي يقترب من توافق الانغام الداخلي للشعر الذي قدمه رامبو:أن الوقف المتغير في الشعر والاختلاف في المسافة والعلو التي تفصل بين القمم الصوتية تكفي لتخلق لكل جملة رسما حساسا لعيننا السمعية ،وفي الوقت نفسه فأن لعبة الحروف الساكنة وعلم تركيب الكلام مضافة الى لعبة التموجات تدل على توتر الفكرة وحركتها[1] ، وهذا النظام الداخلي للشعر الذي يعطيه قيمة فنية بالسماح له بتفسير الواقع النفسي تفسيرا دقيقا والمدار الاساس لتجربة (رامبو) التي تجعل منها السريالية مرجعية اساسا هو الانزياح من المرئي وتخطيه الى اللامرئي كما هو الشأن في التجربة الصوفية "فالمرئي كله ملتحم باللامرئي والمسموع باللامسموع والمحسوس باللامحسوس، ولاشك ان كل مايمكن التفكير به ملتحم بكل مالايمكن التفكير به،هو قول ينطبق على نتاج رامبو[2] فالشعرفي نظره ونظر غيره من السرياليين طريقه للمعرفة لا بمعناها العادي بل هي معرفة رؤيا او مافوق الواقع وهو مايجعل من مذهب (رامبو) في الرؤية تأملا ميتافيزيقيا في المطلق، وقد كان يقول :أريد ان اكون شاعرا وانا اعمل ان اصبح رائيا[3] لتفتح له ابواب اللاوعي ، ويفضل هذا السفر السري ،خطى الشاعر بالرمزية الطبيعية وبالتوصيل المباشر فيما يتجاوز الطبيعة مع كل مايقال ومايخلق .

والسرياليون يبحثون عن واقع خفي يقبع في اعماق اللاشعور اواللاوعي ، ويؤثر شخصيتنا وسلوكنا ودوافعنا دون ان تعي اليه هذا التأثير ويظهر بين الحين والاخراذ تنعدم رقابة الشعور في اشكال مختلفة كالاحلام في النوم واحلام اليقظة وهذيانات السكر او التخدير او الحمى وزلات اللسان والاخطاء غير المقصودة والتنويم المغناطيسي وغيرها ، ليس من المدهش ان(لاكان) اتبع تجارب الحركة السريالية في تشخيص تجارب اللاوعي في الشعر، ففي الوقت الذي كان فيه المشروع السريالي في اوجه في الثلاثينيات، كان(لاكان) مؤيدا متحمسا لاهدافها السياسية

(1) تيغيم ، فيليب فان: المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا، مصدر سابق ، ص291.

(2) ادونيس،الصوفية والسريالية ،دار الساقي،بيروت.1992، ص59.

(3) فاولي ، والاس. عصر السريالية،ت:خالدة سعيد،منشورات نزار قباني،بيروت،1967 ،ص71.

الجذرية والتأثير بهيغل وماركس والاهتمام بالاحلام والجنون واللاوعي وفوق كل شيء التجارب التي سماها اندريه بريتون عام 1934 مشكلة التعبير البشري في كل اشكاله ،عام1957 المنجزات السريالية في علاقتها بتحليله الخاص بالانزياح والتكثيف والكتابة والاستعارة [1].

أي ان اهمية السريالية تكمن في انزياحها بأتجاه اليقظة والحلم في ان واحد او بين الواقع الخارجي والداخلي وبين الهلوسة والعقل ، وهذا الاختراق المدهش هو مصدر الجمال السريالي ولاجمال فيما سواه وهو نتاج الخيال، ويرى (اراغون) "السريالية هي الاستعمال غير المنظم والهوجائي للصورة المذهلة التي تولد الشعور بالغرابه والدهشة والشذوذ والذهول، وسبب هذه الغرابة انها خلق ذهني خالص لايمكن ان يتولد من مقاربة او مشابهة بين طرفين بل من مقاربة بين واقعين متباعدين بنسبة او بأخرى، وكلما كانت الصلة بين هذين الواقعين بعيدة جاءت الصورة قوية .. واكثر ما تولدها الكتابة الاليه .. مثلا المسدس الاشيب،السمكة الذوابة، اليأس عقد من الجواهر له قفل .في الجدول اغنية تسيل..الخ" [2].

والكتابة الذاتية الحركية ليست طريقة من طرائق كثيرة تجعلنا ندرك وقد تخلصنا من منطقنا الفكري سير حياتنا النفسية وتجعلنا نلاحظ ان هذا السير يشبه تماما سير ظواهر العالم الخارجي وبهذا نحصل على تجلي الوحدة العميقة للعالم النفسي والعالم المادي ،..."وليست الكتابه الالية التي اعتمدت عليها السريالية كأعمق طريقة للابداع الشعري الا مظهرا للقطيعة الحادة العفوية بين الشاعر ونفسه الواعية ، وتنتهي بالشعر الى الايهام وفقدان عنصر التوصيل الذي يعد شرطا اساسيا في كل مايقال اويقرأ ، ولكي تتحقق القصيدة لابد من ان تفهم بشكل ما ومن هنا فأن عملية الشعر تحتوي على شقين:احدهما هدم للانماط التعبيرية العادية وثانيهما اعادة بنائها وتصحيحها ، ولكي يقوم الشعر بوظيفته من الضروري ان يفقد معناه في نفس اللحظه التي يعثر فيها

([1]) رث باركن.غونيلاس:الادب والتحليل النفسي،ت:حنا عبود،مكتبة الاسد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام،دمشق،2006.

([2]) الاصفر،عبد الرزاق : المذاهب الادبية لدى الغرب، مصدر سابق، ص180.

عليه من جديد في وعي القاريء وضميره ، وهذه الحركة المتذبذبة التي تتأرجح بين فقدان المعنى المألوف وتركيب المعنى الجديد ثم تعود لفقدانة وهكذا ،تمثل المحور الاساسي للصورة الشعرية الحديثة" [1].

وهنا تلتقي اللعبة مع الحلم في غياب المادة المترتبة والمنسقة لتشخيص هذه الانقطاعات المنطقية مثل السببية والتناقض والفرضية .. الخ هي التي تثبت انها شكل للكتابة بدلا من شكل المحاكاة [2] ، أي ان الكتابة الالية التي وجدت فيها السريالية ذاتها الابداعية في الشعر ليست اكثر من تكسير الفكر لنفسه بشكل متواصل .. والواقع ان بريتون يسلم القياد لهذه الصفة الموضوعية لكي تعلل التلاقي بين الوقائع الاعتباطية في الصورة الشعرية [3].

ان غاية السريالية هي كشف الفكر للفكر نفسه و(ادهاشه) بخطأ سيره العادي ، وهي تستعمل طريقة للتعبير من اجل الوصول الى طريقة جديدة للمعرفة ويكون غرضها في هذه (الانا) المطلقة المستقلة عن عادات الفكر المتغيرة ، والمدهش والجميل في تعبير السرياليين الفني ، يحمل الغرائبية والمفارقات العجيبة حتى ان فكرة الشعرية التي طرحها (جان كوهن) في كتابة(بنية اللغة الشعرية) تجعل من انزياحات السورياليين في شعرهم من الحقيقة (لغة التوافق والمطابقة) الى اللغة المجازية انزياحات بلا حدود.

وتجيء سلطة(فرويد) الذي فتح الباب واسعا للسريالية بتأكيدة على اللاشعور في تأكيده على الشعر بقولة :أن شعراءنا هم اسيادنا في معرفة النفس ، نحن الناس العاديون لانهم ينهلون من ينابيع لم نجعلها بعد سهلة المدخل للعلم ،والشعراء على لرغم من شيء هم الذين على تتابع العصور وسمحوا بأنتظار الدوافع القابلة لوضع الانسان في قلب الكون ، وتجريده لحظة من مغامرته الانحلالية ،وتذكيره انه بالنسبه

---

(1) فضل،صلاح.نظرية البنائيه في النقد الادبي ، مصدر سابق،ص381.

(2) رث باركن،غونيلاس،الادب والتحليل النفسي ، مصدر سابق،ص53.

(3) كوهن،جان،بنية اللغه الشعريه،مصدر سابق،ص173.

لكل الم ولكل سرور خارج عنه مكان للمقصد والصدى قابل للكمال الى غير حد" (1).

يعتقد الشاعر السريالي ان كل شيء مشترك بينه وبين الارض .. ومن هنا كان العالم الذي يقدمة الفنان السريالي حالما متميعا غائم الابعاد لانه يعتمد التلقائية والتداعي الحر ويرفض القوانين والقواعد الشكلية وهو غير مطالب امام القارئ بأي تفسيراوايضاح ، والساعات الرخوة التي يقدمها (سلفادور دالي) في لوحاته غير قابله للفهم شأنها شأن اشعار (بول ايلوار) و(اندريه بريتون) ،ان (ربط الدالات) كان طريقة(لاكان) في وصف ما سماه السرياليون متبعين (فرويد) (التداعي الحر) للصورة والافكار العقلية ..وقد وصف (بريتون)المشروع السريالي بأعتباره محاولة التخلص من الاليات المنطقية للجملة من اجل اكتشاف الفجوة بين ما نفكر في اننا نعرفه وما تكشف عنه كلماتنا لنعرفه في مستوى اللاوعي (2)أي ان الشعر السريالي وسيلة للتقضي عن العالم فيجب وعلى الشاعر ان يجد الوسيلة التي يتوصل من خلالها الى نقطة تلاقي حلمه الشعري بالحقيقة كي يوحي بشعره عن الحقيقة المطلقة، ويؤكد (جان كوهن) تماشيا مع ذلك ان الجملة الشعرية خاطئة موضوعيا لكنها صحيحة ذاتيا، فالشعر كما يقول (مالارميه) : شعرية بالغة الجدة تلك التي يمكن ان اعرفها بهاتين الكلمتين : ان يرسم بدل الشيء الاثر الذي يحدثه .. (3)، من هنا نجد ان تباين الموضوعات في المقطوعة الشعرية يذكرنا بعالم الاحلام وفكر الاحلام المفتقر الى التماسك الداخلي لكنه لايبتعد في ذات الوقت عن المغزى ويحيلنا بفعل الانزياحات التي الفت بحركتيها المستمرة في الدلالات والتراكيب والبنى التي تجعل كل من المقطوعة الشعرية السريالية التي ازاحت المألوف والمعقول الى اللامألوف واللامعقول في الكتابه الالية لنقل ما فى اللاشعور الباطني بكل مافيه وربطها لما لايمكن ربطه في ابيات شعرية

(1) تيغيم، فان :مصدر سابق،ص318.

(2) رث باركن،غونيلاس:مصدر سابق،ص55.

(3) كوهن،جان: بنية اللغه الشعريه، مصدر سابق،ص203 .

مليئة بالغرابة وهي كثيرا ماتقترب من اللوحة السريالية التي نقلت معالجات شبيهة بالحلم اشد غرابة من الكلمات.

أنواع الانزياح وأنماطه ومستوياته

تعود الدارسون أن يحصروا الانزياح في صور التعبير البيانية/ البلاغية المختلفة، وركزوا خاصة على المجاز وفي مقدمته الاستعارة مهملين بقية مكونات الشعرية وحصر الانزياح في مفهومه الضيق ، وقد حاول (جان كوهن) أن يضارع بين الشعرية والأسلوبية ، ذلك أن الشعرية- حسب كوهن- (علم موضوعه الشعر) بمعنى إن الشعرية علم يتخذ اللغة الشعرية موضوعا له ،وكوهن يعد اللغة الشعرية واقعة أسلوبية ،ولكي نحدد الواقعة الأسلوبية فأننا نحتاج إلى وسيلة إجرائية ،وهذه الوسيلة هي تحديد الأسلوب ، ويطرح كوهن تعريفا للأسلوب .. فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام للمألوف ..انه انزياح إلى معيار أي انه خطأ لكنه خطأ مقصود ،ومن هنا يصبح الانزياح هو الذي يحدد الواقعة الأسلوبية وتصبح الشعرية مضارعة للأسلوبية، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري"[1]

أي إن الانزياح يصيب سائر مكونات الشعرية/ الأدبية ، وبالتالي لابد من توسيع مفهومه أو دلالته، ومن أهم أنماطه :

1. الانزياح المجازي : إن جميع أنماط الصورة الفنية /البيانية بدءا من التشبيه وانتهاءإلى المجاز العقلي هي انزياحات ، بدءا بالتشبيه بالواقع الانطباعي وصولا إلى المجاز العقلي التجريدي.
2. الانزياح الإيقاعي : وفيه ثلاث صور، أولها الانحراف في الموازاة بين موسيقى الأداء وتوزيع المفردات بحيث يخضع هذا التوزيع لأسلوب الصياغة الموسيقية وليس العكس ، والأخرى الانحراف فيما يسمى بالنغمة النشاز التي تخرج عن الإيقاع الأصيل في تماثله وتناغمه وتوافقه ،والثالثة إيقاع الصمت مثلا انقطاع

(1) ناظم،حسن:البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي،ط1، الدار البيضاء –المغرب،بيروت–لبنان،2002،ص47.

اللحن أثناء عرض الفلم السينمائي ، فهذا الانقطاع أو الصمت هو جزء من بنية اللحن وسيرورته ،ومثله القطع المفاجئ آو النص الغائب في ميدان القصيدة كقول الشاعر(من أنت يا...؟ من أنت) يكون القطع أو الفراغ صمتا موسيقيا ودلاليا وجزءا محسوبا من اللحن ومن البنية كذلك المساحات البيض في اللوحة الفنية أو الأشكال الغير مكتملة فيها .

3. الانزياح اللغوي بجميع ضروبه :انزياح الصفات عن مواصفاتها كالفن الرمزي،انزياح التضايف كالفن السريالي،انزياح التقديم والتأخير كفن سيزان،انزياح التركيب كالفن التكعيبي،انزياح الوقف كالفن التجريدي،انزياح النحو بتكسير قواعده كالفن المستقبلي،انزياح التناقض والتضاد كما في الفن الدادائي،وكلها أنماط لغوية تنحرف عن وضعها الطبيعي في مستوى التوزيع.

4. الانزياح الدلالي : مابين الصوت والمعنى او المحمول والوسيلة أو الدال والمدلول ، وكلها تشير إلى عدم التطابق بين الحدين ، فاحدهما ثابت هو اللفظ والدال والآخر معوم هو الدلالة كما في أعمال (فان كوخ) الذي ابرز نوازعه النفسية برسم الاشجاروالكراسي .

أما بالنسبة لأنواع الانزياح فقد أورد (يوسف ابو العدوس) في كتابه (الأسلوبية- الرؤية والتطبيق) أنواع الانزياح وفق المعايير التي تتبع في تحديد الانزياح وهي:

1. **الانزياحات الموضعية والانزياحات الشاملة** : يمكن تصنيف الانزياحات تبعا لدرجة انتشارها في النص كظواهر محلية موضعية أو شاملة،الانزياح الموضعي يؤثر فحسب على نسبة محدودة من السياق ،فالاستعارة مثلا يمكن ان توصف بأنها انزياح موضعي من اللغة العادية ،أما الانزياح الشامل فيؤثر على النص بأكمله ،- وهو ما يمكن ربطه بانزياحات الشكل مثلا الشكل الانطباعي كان انزياحا موضعيا من خلال استعارتها مواضيع الطبيعة لكنها وظفتها بتقنيات مغايرة، والشكل التجريدي كان انزياحا شاملا،او الانزياحات في الفنون

الحداثية كانت شاملة على صعيد اللون والشكل والتقنية والمفاهيم بالنسبة للفنون القديمة- .

2. **الانزياحات السلبية والانزياحات الايجابية** : تبعا لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية ، حيث نعثر على انزياحات سلبية تتمثل في تخصيص القاعدة العامة وقصرها على بعض الحالات ،كما توجد انزياحات ايجابية تتمثل في إضافة قيود معينة إلى ماهوقائم بالفعل في الحالة الأولى تنجم تأثيرات شعرية عن الاعتداء على القواعد اللغوية وهي تشبه الأعمال الفنية الارتجالية الحرة / كاندنسكي، وفي الحالة الثانية تنجم التأثيرات على إدخال شروط وقيود على النص كما هو الحال في القافية مثلا ، وهي مماثلة للممارسة العقلانية المنضبطة / موندريان ،وهذا التمييز بين نوعي الانزياح يتصل بتصور الأسلوب كإضافة جمالية تتم في بنية شعرية ثانية أو بتصور الأسلوب كخرق للقواعد اللغوية ،- وهو ما يماثل التحولات الأسلوبية بين المدارس الفنية والتي تكتمل بخرق الجديد منها لقواعد القديم لكنها لاتتكامل أبدا- .
3. **الانزياحات الداخلية والانزياحات الخارجية** : يمكن تصنيف الانزياحات من وجهة النظر التي تعتمد على العلاقة بين القاعدة والنص المزمع تحليله إلى انزياحات داخلية وخارجية ،فالانزياح الداخلي يظهر عندما تنفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدد عن القاعدة المسيطرة على النص في جملته ،والانزياح الخارجي يظهر عندما يختلف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة ،الانزياح الداخلي والخارجي يكون في النص الواحد.
4. **الانزياحات الخطية(السياقية)** والصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية وذلك تبعا للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه، كل الفنون الحداثية كانت مخالفة للسياق العام، بل كان كل منها مخالف للسياق السابق له.
5. **الانزياحات التركيبية والاستبدالية** : وذلك تبعا لتأثيرها على مبدأي الاختيار والتركيب في الوحدات اللغوية ،فالانزياحات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظر والتركيب

مثل الاختلاف في تركيب الكلمات ،إما الانزياحات الاستبدالية فتخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية مثل وضع المفرد مكان الجمع ،أو الصفة مكان الموصوف ،او اللفظ الغريب مكان المألوف [1]،- وهذا أيضا ما جرى الاشتغال عليه في فنون الحداثة في تقديم وتأخير الأشكال واستبدال واستعارة أماكن الأشياء،بما يضفي عليها سمة الغرابة-.

وربما يصح أن تنقسم الانزياحات إلى نوعين رئيسيين تنطوي فيهما كل إشكال الانزياح وهما:

1- **الانزياح الاستبدالي :**

تمثل الاستعارة • عماد هذا النوع من الانزياح، ولما كانت الاستعارة طريقا للانزياح فأن الدرس النقدي عند أهل الحداثة قد نظر إلى الاستعارة على نوعين:الأولى بسيطة وأولية وقوامها المشابهة دون علاقة الشبه وهي شائعة في الشعر قبل الحداثة ، والثانية : المركبة التي تعتمد نقل دلالة الشي الموضوعية له إلى شي آخر لم تكن له ،مما يخلق أفقا للتأويل يخرج الدلالة عن قصدها المعنوي وتنتهي في النص الشعري إلى الغموض[2] ويمكن ربطها برسومات (بيكاسو) في استعارته للنساء والأشكال او أجزاء منها فتتغير بذلك دلالاتها بل تصل إلى حد الغموض.

وإذا اقتصرنا على هذا اللون من أدوات الشعر الذي يعني الاستعارة بمعناها البلاغي المحدد لا بالمعنى العام الذي يستعمله مثلا (ت. س.اليوت)عندما يصف (الكوميديا الآلهية) بأنها استعارة عظمى ،وعندما يقال إن الشعر استعارة معممة ،وجدنا إن الانحراف اللغوي يبدأ من الاستعارة إذا أخذنا الكلمات بمعناها الحرفي ،أما

([1]) أبو العدوس،يوسف: الأسلوبية- الرؤية والتطبيق،دار المسيرة للنشر والتوزيع،ط1،عمان-الأردن،2007،ص187-188.

• الاستعارة: هي ان نذكر احد طرفي التشبيه ونريد به الطرف الآخر ،مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به،ينظر(إبراهيم ،عبد العزيز،استرداد المعنى،مصدر سابق،ص82)

([2]) إبراهيم ،عبد العزيز: المصدر السابق نفسه،ص85.

إذا راعينا المعنى التأويلي للكلمة زال حينئذ الانحراف أو ضعف إلى حد كبير ،فنحن إمام لون من تغير المعنى يرمز له الباحثون بالخط التالي:

لفظ ← معنى أول ← معنى ثاني

وليس هذا التغيير عبثا فبين المعنى الأول والثاني علاقات متنوعة تترتب عليها أشكال بيانية مختلفة.[1]

وجان كوهين ينظر للانزياح بالابتعاد عن استعمال الاستعارة القريبة من الشعر الحديث،فيقول:"الاستعارة غاية الصورة ،فالانزياح التركيبي لم يحصل إلا لأجل إثارة الانزياح الاستبدالي ،إلا إن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغير في المعنى أنها تغير في طبيعة أو نمط المعنى ،انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي- كما في رسومات المدرسة التعبيرية- ليست الاستعارة مجرد تغير في المعنى بل أنها مسخ هذا المعنى ،لأن الكلمة الشعرية هي في الآن نفسه موت وانبعاث اللغة [2] ومن خلال مسخ المعنى يمكن إيجاد مقاربة مع استعارات السرياليين ودور اللاشعور في إيجاد بدائل رمزية لأحداث واقعية تأخذ شكل (حلم) أو(رمز)، لذلك فالانزياح نقيض الاستعمال العادي للغة، وكلما كثرت الانزياحات يكون ذلك دلالة على ارتفاع الكثافة الشعرية في النص لأنها تكشف عن أفق تأويلي ومقصدية فنية،كذلك الفن نقيض الواقع المادي المألوف، فكثرة الانزياحات = كثافة فنية = تجريد خالص.

والمقصدية الفنية يمكن إن نجد لها مثالا في احد الأبيات الشعرية ل(فاليري):

(هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم)

إذ إن السطح في سياق القصيدة يعني البحر ،إما (الحمائم) فتعني السفن ،ولو إن البيت كتب بالبحر والسفن لما كانت فيه أية شاعرية ،ويمثل هذا عند كوهن" خرقا لقانون اللغة أي انزياحا لغويا يمكن ان ندعوه كما تدعوه البلاغة (صورة بلاغية) وهو

(1) فضل،صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي،مصدر سابق،ص370-371.

(2) إبراهيم،عبد العزيز: استرداد المعنى،مصدر سابق،ص47-48.

الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي»[1] وهناك استعارة رمزية سريالية في لوحة (سلفادور دالي) بعنوان (زورق في صحراء) بمعنى ان الفنان كالشاعر يستعير من مفردات الواقع مايلائمه ويضفي عليها صيغ المنافرة والملائمة ليحدث الكثافة الفنية .

ويمكن إن نورد مثالا آخر للاستعارة الشعرية في قصيدة (مشهد بحري) للشاعر(ستيفن سبندر)عام1947 جاء فيها:

هناك أيام يرقد فيها المحيط السعيد
في أسفل اليابسة مثل قيثارة لم تلامس بالأصابع
الأصيل يذهب كل الأسلاك الصامتة
في موسيقى تحترق من اجل العينين
على مرايا تضيء خطفا بين نيران موسقة جيدا
فأن الشاطئ محمل بالزهور بالخيل بقمم الأبراج
يتجول على الماء ماشيا فوق رمل مضلع.[2]

وهنا الاندماج المتداخل الذي يحقق التشاكل يتحرك بنعومة عبر التشبيه (مثل موسيقى تحترق) و(نيران موسقة جيدا) و(ورمل مضلع) لقد كانت المعضلة في الحفاظ على الاستعارات الكثيرة على نحو تشاكلي مع الصورة الانتمائية لقيثارة تركبت فوق البحروأوتار القيثارة مرصوفة مع أهلة أمواج البحر والأوتار- الأهلة تعكس ضوء الشمس بإشراق مثل مدرج الموسيقى ،يكون حالة تصويرية تجسيدية للموسيقى المسموعة أنها أشبه بلوحة سريالية ذات استعارات مدروسة ويرى جان كوهن" إن

([1]) كوهن،جان:بنية اللغة الشعرية،ص42.

([2]) روجرز،فرانلكين ر. : الشعر والرسم،تر:مي مظفر،وزارة الثقافة والإعلام،ط1، دار المأمون للترجمة والنشر،دار الحرية للطباعة- بغداد،1990،ص178.

المنبع الأساس لكل شعر هو مجاز المجازات هو الاستعارة"[1] وهي غاية الصورة الأدبية والفنية المتجسدة في العمل الأدبي والفني .

ويبدأ(بول ريكور) من تأكيد (هايدغر): (ان الاستعاري يوجد في قلب الميتافيزيقي) والاستعارة في اللغات الأوربية هي Metaphor أي ما وراء المعنى ، وبذلك يكون معنى عبارة(هايدغر)ان ما وراء المعنى يسكن في داخل ما وراء الطبيعة ...والاستعارة تتبطن السؤال الفلسفي في الانطولوجيا الذي بدأه طرح (أرسطو)،أي إن الخطاب التأملي كان قد بدأ في الأصل خطابا شعريا استعاريا بمجرد طرحه للسؤال (ما الوجود؟) لأن جواب هذا السؤال (مدلول متعال)على حد تعبير (جاك دريدا)،لايمكن التحقق منه مرجعيا لأنه ببساطة لايحيل إلى مرجع خارجي ...وارسطوفي نقده لنظرية المثل الأفلاطونية يشيرالى: القول بأن الأفكار نماذج يندرج فيها سواها من الأشياء يعني استعمال كلمات فارغة واستعارات شعرية ،لكن أليست المقولات الفكرية مقولات لغوية متنكرة؟[2].

وقد حدد أرسطو في كتاب الشعر(الاستعارة: بأنها نقل اسم الشي إلى شي آخر) لعلاقة المماثلة بينهما ،لقد انتقل أرسطو من خلال الاشتراك القائم على المماثلة من مستوى المعنى اللغوي إلى مستوى الإحالة الاستعارية ،لذلك انتقل من مستوى ما وراء المعنى إلى مستوى ما وراء الطبيعة ،حيث تؤسس الاستعارة القائمة على المماثلة مدلولها المتعالي وواقعها الهش غير القابل للبرهنة،وهو ما احتملته الصياغات الفنية الحداثية من خلال عمليات الانتقال والتغاير وانفتاح الدلالات او اندماجها وقد ذكر(اندريه بريتون):"أنها القدرة الرائعة للامساك بواقعين متباعدين على نحو متساو من غير الذهاب إلى مادون تجربتنا لكي نستمد من تجاورهما شرارة ،ولكي نضع في

([1]) كوهن،جان: بنية اللغة الشعرية،مصدر سابق،ص170.

([2]) ريكور،بول: الوجود والزمان والسرد،ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي،تحرير:ديفيد وورد،الناشر المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء،1999،ص13-15.

متناول حواسنا أشكالا مجردة قادرة على إن تكون لها بقدر ما للآخرين من القوة ذاتها والتعزيز[1].

كما وضح(ريكور) مدى فاعلية الاستعارة في صناعة المفاهيم ، فيعود إلى بحث (دريدا) عن جماليات (هيجل)، يبين فيه ان الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى المجازي، وهو لايعني البحث عن أصول المفاهيم التجريبية لدى أوائل الفلاسفة بل يعني إخفاء المعنى الأول الخاص وإظهار معنى آخر بديل هو المفهوم ،فالصياغة الاستعارية ليست سوى صياغة مثالية وتتحقق هذه الصياغة عن طريق خلق الثنائيات الشائعة في الفكر الميتافيزيقي من أفلاطون إلى هيجل: الطبيعة/ الروح، الطبيعة/ التاريخ، الطبيعة/ الحرية،الحسي/ العقلي.[2] إن الكلمات في معانيها ليس لها سور يحيط بها بدقة ، يعني انه لايمكن إن تدعي في يسر إن كلمة من الكلمات تحتوي على مقدار ثابت من المعنى ، وهذا المعنى يخضع بدوره إلى اللغة ، فاللغة ذات اثر في تكوين المعنى ، وهو الحال ذاته في الأشكال التي ينقلها الفنان إلى عمله الفني فهي تحتمل أكثر من معنى وتتغير معانيها وفق السياق الذي يضعها فيه الفنان .

وحتى في مجال الدراسات الجينية النفسية كتب (جان بياجيه) في بحثه حول البنيوية: دعونا لاننسى إن الجينات هي لاشي غير الانتقال من بنية إلى أخرى ، وحيث يتم تفسير البنية الثانية بصيغة هذا الانتقال ،فان الانتقال ذاته يمكن إن يفهم فقط بصيغة تحولية إذا ما عرف حديهما النهائيين ،إذن بقدر ما تظهر الاستعارة حدين نهائيين في الانتقال فإنها تكشف أيضا عن التغير التدريجي الذي يحدث معه التحول[3].

إن نظرية(ريتشارد) تتخطى فكرة المعنى إلى معنى آخر يقوم على التفاعل لا على المقارنة فالاستعارة في ظل مفهوم التفاعل أحدثت اضطرابا كبيرا في مفهوم الإنسان ،هنا يجب ان يعاد فهمه وتنظيمه وإدراكه من جديد،أي نظام الدلالات

([1])روجرز،فرانلكين ر.: الشعر والرسم،المصدر السابق نفسه،ص131.

([2])ريكور،بول: الوجود والزمان والسرد،مصدر سابق،ص22.

([3])روجرز،فرانلكين: الشعر والرسم،مصدر سابق،ص149.

المرتبطة بهذا الشي قد تم تجاوزها [1] ومن هذا المفهوم شاع مفهوم (معنى المعنى) ، يمكن ان نلحظ معنى المعنى في مقولة الفنان (فان كوخ):" اشعر أكثر فأكثر بأن الرسم التخطيطي للشخص عمل حسن له تأثير طيب على نحو في رسم المناظر الخلوية ، فإذا ما رسم المرء صفصافة كما لو أنها كائن حي،هي حقا كذلك،فسيأتي بعد ذلك دور الأشياء المحيطة بها في الوقت المناسب،لو إن المرء ركز كل اهتمامه على تلك لشجرة بالذات فلا يستسلم حتى يبعث بعض الحياة فيها ، وكما قلت ،إذا نحن لم نرسم شكلا ما أو نرسم أشجارا كما لو كانت أشخاصا فأننا نرسم أناس بلا عمود فقري" [2] ،إن تشاكل الصفصافة مع ما يحيط بها هو النتيجة الطبيعية للعملية التحولية في الاستعارة البصرية للصفصافة الإنسان كذلك محاولته استعارة الدرجة اللونية للبطاطا في رسم لون الجسد للفلاحين في رائعته (آكلو البطاطا) .

وللاستعارة دور مهم في نفي الانزياح ، فالمعنى أول يحيل إلى معنى ثاني ، وبهذا نعيد الجملة إلى المعيار،ثم يعلل كوهن حدوث انزياح فيقول:"إن الاقتصار على المعنى الأول يجعل الكلمة منافرة بينما تستعيد هذه الملائمة بفضل المعنى الثاني ، وتتدخل الاستعارة لأجل نفي الانزياح المترتب على هذه المنافرة ، ويلفت النظر إلى إن المنافرة تعتبر خرقا لقانون الكلام لأنها تتحقق على المستوى السياقي والاستعارة خرق لقانون اللغة لأنها تتحقق على المستوى الاستبدالي ، ولأيتم فهم ما يحدث في دلالة المعنى إلا بوجود المتلقي" [3].

ان الغربيين عندما قالوا بالانزياح لم يكن هؤلاء بعيدين عن تراثهم ،وعلى وجه الدقة (الاستعارة) في درسهم البلاغي ،ولذا نرى(جان كوهن) في كتابه بنية اللغة الشعرية يعتبر نفي الانزياح هو استعارة،فأن حدث انزياح تغير المعنى ،وليس تغير المعنى عملا مجانيا إذ يوجد بين المدلول الأول والثاني علاقة متغيرة ،ونحن بهذا الصدد نتنج أنواعا مختلفة من المجازات إذا كانت العلاقة هي المشابهة نكون بصدد الاستعارة ،

(1) إبراهيم،عبد العزيز،استرداد المعنى،مصدر سابق،ص53.

(2) روجرز،فرانلكين ر:الشعر والرسم،مصدر سابق،ص174.

(3) إبراهيم،عبد العزيز: استرداد المعنى،مصدر سابق،ص80-81.

وإذا كانت العلاقة هي المجاورة نكون بصدد الكناية ، وإذا كانت العلاقة هي الكلية نكون بصدد المجاز المرسل ، ومع ذلك فهناك استعمال شائع للاستعارة حيث تشير إلى صورة تغيير المعنى دون إن ننسى إن الاستعارة خرق لقانون اللغة[1].

وبالنسبة لعلاقة المشابهة في المجال الفني ، ذكر بيكاسو: "أحاول دائما إن أشاهد الطبيعة.

وكما ترى فقد وضعت في لوحتي (الحياة الجامدة) هذه صندوقا من الكراث ، لقد أردت للوحتي إن تعبق برائحة الكراث إنني إصر على وجود شبه أكثر جوهرية وأكثر واقعية من الواقع لكي أحقق ما فوق الواقع[2]، وقد فهم بيكاسو مافوق الواقع ليس كما أشار إليه اندريه بريتون بأنه داخل اللاوعي الفرويدي أي نقله إلى مادون عالم العقل بينما لدى بيكاسو فالواقعان هما شكلان منفصلان من البيئة المستوعبة ينتج من تلامسهما في ذهن الفنان ومخيلته وعلى نحو متجاور على قماشة اللوحة واقع اشد قوة هو ما فوق الواقع، من خلال الاستعارة التي تمثل الانحراف عن الأسلوب الواضح.

2- **الانزياح التركيبي:**

وهذا النوع يتعلق بتركيب المادة اللغوية مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه ، سياقا قد يطول أو يقصر، ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب او الفقرة، ومن المقرر إن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو خاص ، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي او في النثر العلمي ، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المالوفيات ، ومن شأن هذا إذن إن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد ، وذلك يعود إلى إن التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقاته قيما جمالية متوالدة باستمرار، والى ذلك يشير (جان كوهن) إن الشاعر

(1) إبراهيم،عبد العزيز: شعرية الحداثة (دراسة)،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،2005،ص124-125.

(2) روجرز،فرانلكين ر:الشعر والرسم،مصدر سابق،ص132.

الحديث هو"شاعر بقوله لابتفكيره وإحساسه، وهو خالق كلمات وليس خالق أفكار ، وعبقريته كلها تعود إلى إبداعه اللغوي"[1] وهذا ليس معناه ان الشعر يخلو من الفكر، بالعكس بل من خلال الفكر يتمكن الشاعر من القدرة على استخدام التركيب اللغوي المغاير عما سبق.

إن الانزياحات التركيبية في الفن الشعري تتمثل أكثر شي في (الحذف والإضافة)، وهو ما لاينسحب على كل حذف وإضافة ،لان الكلام العادي فيه حذف وإضافة،وعلى ذلك لايعد انزياحا إلا إذا حققا غرابة ومفاجأة وحملا قيما جمالية .

فالحذف أسلوب بلاغي قديم لجأ إليه الشاعر استغلالا لإمكانياته الإيحائية " فالصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك انطق ماتكون إذا لم تنطق،وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[2] فالتلميح أفصح من التصريح ، والصمت ابلغ من الكلام أحيانا ،لذلك نجد اغلب الشعراء المحدثين يسلك هذا المظهر،بالإضافة إلى الحذف في الأعمال الفنية في رسومات الحداثة نجد الفنان يختزل ويحذف الكثير من مظاهر الأشكال ويضيف أشكالا أخرى بأساليب مغايرة للواقع .

وقد أقام المذهب الرمزي في الأدب الحديث اعتمادا على مبدأ التلميح لاالتصريح ،لان التصريح في نظرهم يفسد الأدب ،والفنان المبدع يلجأالى هذا المبدأ لتعدد وجوه التفسير والإيحاء الممكنة للنص الواحد ،فالقصيدة واللوحة الحديثة تتطلب عدم التصريح بكل شي وترك المجال للانزياح مع المتلقي من خلافية الحضور والغياب والنطق والصمت، فالمباينة في كليهما تعمل على استدعاء الغائب للحاضر ، مما يتيح للمتلقي نوعا جديدا من الفهم والإبداع قوامه ثقافة المتلقي التي تتعدد بتعدد المعاني والإيحاءات للنص الواحد .

وهناك مظهر آخر للانزياح التركيبي هو (التقديم والتأخير) وهو وثيق الصلة بقواعد النحو ومن المعروف ان في كل لغة بنيات نحوية عامة ومطردة وعليها يسير

---

(1) كوهن،جان: بنية اللغة الشعرية،مصدر سابق،ص40.

(2) الجرجاني،عبد القادر: دلائل الإعجاز، تحقيق: السبد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ،1978،ص146.

الكلام ،فالفاعل في اللغة العربية مثلا يكون تاليا لفعله وسابقا لمفعوله غالبا اذا كان الفعل متعديا، هذا بالنسبة للنحاة ، إما البلاغيون والاسلوبيون فغايتهم دراسة التقديم والتأخير للكشف عن قيمته الدلالية والنفسية في العمل الفني والأدبي، يقول الجرجاني عنه" هو باب كثير الفوائد ،جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لايزال يفتر لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة" (1) ويشكل التقديم والتأخير خرقا وانزياحا عن النمط المألوف في تركيب الجملة وان الانزياح كسمة أسلوبية لايجيز للشاعر ان يخرج على القوانين اللغوية كلها فمخالفة القواعد في اللغة الفنية لايمكن ان تجري دون ضابط ،بل يكون تبعا لما يسمى بالضرورات .

كما ان الانتقال من أسلوب إلى أخر انتقالا مفاجئا يستهدف إحداث تأثير فني مثل طريقة التصوير الحر لدى السرياليين في انتقالاتهم المفاجئة وتحريكهم لعناصر الواقع فيما يعرف بالخلط ألزماني المكاني ، وكل هذه وأمثالها كثير تقع في دائرة الانزياحات التركيبية التي تحدث في النص الواحد ومن الممكن اعتبار مجموع النصوص نصا واحدا وبناء متحركا يغير بعضه بعضا ويبدو بعضه منزاحا بالقياس إلى الباقي بمعنى قابليتها لتعدد المعنى ،فتكون العملية متأرجحة منزاحة بين الذهاب والإياب من المعنى إلى فقدان المعنى ،ويصبح التفسير صحيحا وخاطئا في نفس الوقت،انه صحيح من زاوية مادة المعنى ،وخاطئ عندما يحاول إعطاء المعنى بألفاظ نثرية ، وهو ما حاولت فنون الحداثة معاصرته واللحاق به من خلال تقديمها أشكال تفقد معانيها وتجدها في ذات الوقت.

إما بالنسبة لمستويات الانزياح فيمكن عد الدرجة الصفر التي أشار إليها رولان بارت أو لغة القانون العلمي أو اللغة بشكل عام بنظامها وسلطتها وبنيتها ،المعيار الذي تبدأبه درجة الانزياح ، ويمكن للدارس ان يميز بين الدرجتين درجة البداية ودرجة النهاية بين مستويات الانزياح تختلف باختلاف حدي المتقابلات الثنوية: الوضوح/ الغموض-السهولة/ الصعوبة-التوصيل/ عدم التوصيل-التلقي وإشكالية الاستجابة الشخصية للمرسل اليه وطبيعة أدواته المعرفية والثقافية ،والمستويات هي :

(1) الجرجاني، عبد القادر: دلائل الإعجاز،مصدر سابق،ص106.

المستوى الأول: المستوى القريب من درجة الصفر وفيه المفردات تبين معناها بدون عناء مثل قول القائل(شربت شايا في الطريق)لايضمر الخطاب فيضا من المعاني ولاتكثرا في الدلالات، فمعناه في ظاهر لفظه،وفي الميدان الفني كمافي اللوحات الكلاسيكية المحاكية للواقع.

المستوى الثاني: المستوى الممكن والمقبول في الانزياح ،ومعظم الشعر يستمد منه ادبيته او شعريته كقول الشاعر(عيناك غابتا نخل ساعة سحر/اوشرفتان راح ينأى عنهما القمر) فيصور الشاعر وضعا منحرفا عن الوضع الطبيعي ليكشف عن إبعاد الصورة الجمالية ، وهومايمكن إن يتمثل في الفن التعبيري والرمزي.

المستوى الثالث: ويمكن إن تمليه من خلال عنصرين،عنصر الثقافة وعنصر الإثارة ، الأول يكمن في بنية النص والثاني في آلية التلقي،مثل قول الشاعر(ذهبت اتفيأ بين البراعم والعشب،ابني جزيرة / اصل الغصن بالشطوط / وإذا ضاعت المرافئ واسودت الخطوط / البس الدهشة الأسيرة / في جناح الفراشة / ...) فهناك العديد من الدلالات والمعاني وكل قارئ للقصيدة وفق ما يحسه او يجده من التداعيات ،يجلبه من خارجها اويراها فيها ،ويزعم أصحاب هذا المستوى إن الشعر مغامرة سريالية فكرية وفنية يجب إن نرتقي إليها عبر ما تثيره فينا من مشاعر ورؤى وليس عبر ماتوصله ألينا من معاني ودلالات ، ويمكن ان نجد مايقاربها في لوحات بيكاسوواستعاراته الفنية التي تملي على المتلقي ان يفرزها ويعيد قراءتها.

المستوى الرابع:هو المستوى الأبعد في الانزياح ،المستوى المستحيل واللامعقول لأنه مستوى الرؤية المنغلقة على صاحبها والمقيدة بما يطرحه فيها من موقف و وجهة نظر،كقول الشاعر(ركبتي مقصورة في طرف الأفق ووجهي ازدحمت فيه / الكتابات البروق في الورق الأخضر والماء / الحروف/امة من الأمم مخاطبون ومكلفون الطيور انفجرت في قبة الريح كما تتفجر البئر) من المستحيل إن نضع أيدينا في هذا النص على مفاتيح تضيء دهاليز المتن او تفتح مغاليقه ،كل شيء مفكك ومنزاح عن مكانه ،حتى لكان عملية الانزياح/الانحراف مقصودة لذاتها،أو كأنها حالة من البلبلة بين الحلم

النائم وحلم اليقظة هي انعكاس ليس للتجربة الغامضة بل للنفسية المبعثرة [1] والفن السريالي خير ما يمثل هذا النوع بغموضه ولاشعوره.

الانزياح والتلقي

منذ السبعينات من القرن العشرين تزايد تأثير الاتجاهات البنيوية والسيمولوجية في النقد الأدبي الحديث الذي سبق أن تبنى المقولات الجمالية التي رفعها ممثلو (النقد الموضوعي) واخذوا يميلون إلى إعلاء سلطة(النص) وبنيته الفنية الموضوعية مع إهمال بقية المقومات التي تسمى ب(خارجيات النص) كدور المؤلف والقارئ والمرجع الخارجي الاجتماعي والتاريخي ، وساعد التفتح اللاحق على اتجاهات (نقد استجابة القارئ) المختلفة، على الحد من تضخم سلطة (النص) ولفت أنظار النقاد والاهتمام بسلطة (القراءة)، وعلى خلاف النظرية القديمة التي كانت تعنى بمعان وتعابير النص ، شهدت الساحة النقدية- بفعل الانزياحات في مجال اللغة- ولادة مشروع منهجي نقدي جديد بدأ التأسيس للفاعلية الحداثوية الجديدة إلى لحظة التحول والصيرورة الأشد تاثيرا وهو ماتمثل بانبثاق نظرية التلقي.

لقد عنت (نظرية التلقي) بخبرة التلقي وفهمه للنص نظرا لتواشجها مع بنية النص وأسلوب وجوده ،وهذا التواشج تبلور عن انزياح في دلالات المعنى التي يقدمها النص وإكمال القارئ لفجواته النصية او إتمام معانيه بشكل مستمر ، ومن هنا أقرت نظرية التلقي بعجز (النص) عن إجراء حوار ندي مع (المتلقي) ضمن فضاء جمالي مفتوح من غير ذات واعية تنقله من مرحلة الكمون الى مرحلة البزوغ عبر تفجير مكنوناته المتعددة الاحتمال وتكثيفه بدلالات لاحد لها من الانفتاح والتأويل ،الأمر الذي اكسب المتلقي حضورا وتواصلا مستمرا من خلال تعددية القراءات والتأويل " [2] ونتيجة للتغير الحاصل في السنن الشعرية وانزياحها من القواعد والتقاليد

([1]) اليافي،نعيم:اطياف الوجه الواحد(دراسات نقدية في النظرية والتطبيق)مطبعة اتحاد الكتاب العرب،ط1، دمشق،1997،ص97-98.

([2])الأنصاري،حسين: إشكالية التلقي في العرض المسرحي العراقي،اطروحة دكتوراه غير منشورة ،جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة،1997،ص3.

الكلاسيكية باتجاه القفزات الشعرية الرمزية وما تلاها من تحولات غيرت من سنن التلقي والتقبل ،وأمسى الكلام الشعري موضوعا للتفكك والوصف بحثا عن خصائص النص الأسلوبية ثم الدلالية .

ومن ناحية أخرى فأن الاهتمام بالقارئ المتلقي أصبح امراً مهما لأن القارئ هو من يوجه إليه النص وهو الذي يحكم على قيمته بعامة ،لا بل هو شريك المؤلف في تشكيل المعنى، لذلك كانت المناهج النقدية الحديثة على اختلاف أنواعها تعنى بطريقة استقبال القارئ للنص وكذا مايقوم بينهما من تفاعل ،وقد ذكر(ايفانكوس) في شعرية التلقي"ان هذه الشعرية أخذت تنافس(شعرية النص) التي سادت في النصف الأول من القرن العشرين والتي حلت هي الأخرى محل(شعرية المرسل) التي كانت سائدة في عصور ماضية"[1] وهناك صلة قوية بين الشعرية / الأدبية وبين الانزياح، فان مايحكم احدهما ينطبق على الآخر، وبما ان الشعرية علم يجمع بين النسبية والمطلق والعلائقية والانعزالية وعناصر الائتلاف والاختلاف، فأن الانزياح سمة أسلوبية تجمع بين الاختراق والتوازن، الصدور والتلقي، جمالية المماثلة وجمالية المعارضة ، بنية اللغة المحايدة وبنية اللغة المشحونة المحايثة.

ولئن بدا للناظر ان شعرية التلقي قد رجحت قليلا في العقود الأخيرة ، فأن ذلك لايعني غلبة لها على شعرية النص،لان كل واحدة من الشعريتين تعاضد الأخرى وهكذا فثمة من يرى إن كل نظرية للنص إنما هي نظرية للقراءة ، لكن الناقد(امبرتو ايكو) أراد إن يزيح هذه المقولة ويقلبها عام 1979الى إن كل نظرية للقراءة هي نظرية للنص ،فالنص – على حد قوله- "واقع معقد ما دام مشوبا بعناصر (غير مقولة) تجسدها عملية القراءة ،وهذه الفضاءات التي على بياض ليست مكانا للانتشار الدلالي والاعتباطي بذلك إن ما ينسب إلى طبيعة النص كونه آلية كاتمة تتوقع في إرسالها العادي ذاته زيادة في المعنى الذي يضفيه المتلقي إليه ،فالنص ناتج ينبغي إن يشكل وضعه التفسيري جزءا من آليته التوليدية ذاتها ، ولهذا فان أي نص يجب إن

[1] ايفانكوس،خوسيه: نظرية اللغة الأدبية،تر: حامد ابو احمد ،ط1،مكتبة غريب،القاهرة،1992،ص121.

يتوقع (قارئا نموذجيا) قادرا على أن يتعاون في التجسيد النصي بالطريقة المتوقعة منه (أي من النص) وان يتحرك تفسيريا مثلما تحرك توليديا[1].

السؤال الذي يطرح نفسه هو كيف يمكن للمتلقي أن يقوم بعملية التحويل الذهني تلك التي تنقله من مجموعة المعطيات الإدراكية المتمثلة في الانطباعات الحسية المرئية التي توجه أمامه إلى تشكيله عالما غير حقيقي ،وهي النقلة الذهنية نفسها من دال له سمة الحقيقة الموضوعية إلى مدلول تخيلي لكنه حقيقي من الناحية السيكولوجية ؟ وهي الفكرة ذاتها التي طرحها (سارتر) في الحقيقة الاندماجية المتحققة في خيال المتلقي مابين شيئية العمل الفني ولا واقعيته في الوقت ذاته ، وللإجابة عن على السؤال من خلال ما اقتبسه (ياوس)عن (فرويد) في قوله:" إن اللذة الجمالية الخالصة تعمل كحافز يولد لذة أخرى أكثر عمقا عن أغوار النفس البشرية "[2] وتنطوي هذه اللذة الجمالية على تلاشي ذلك التباعد الذي يفصل بين المتلقي والذوات الاخرالمغتربة عنه ،وذلك لان اللذة الشخصية مرتبطة بالضرورة بالاستمتاع بما هو آخر.

ويستعرض(ياوس) ثلاثة أنماط للذة الجمالية هي: الخلق والإبداع (poieses)والادراك الحسي (aethesis) والتطهير(atharsis) وتكمن اللذة الجمالية بالنسبة للنمط الأول في صياغة العالم كما لو كان عملا خاصا ،والنمط الثاني فتكمن لذته في تحديد أدراك المرء للواقع الخارجي والداخلي،إما النمط الثالث فتكون في القدرة على تغيير وتحرير ذهن المستمع والمتلقي[3] ويرى (ياوس)إن النمط الثالث

---

(1) هولب،روبرت: نظرية التلقي- مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل،ط1،النادي الأدبي الثقافي بجدة،1994،ص136.

(2) شيتاينتز،هورست: التلقي والتأويل،تر: احمد هاشم،دار الشؤون الثقافية العامة للكتاب، القاهرة، 1981،ص78.

(3) طلبة ،منى:الهرمينوطيقا-المصطلح والمفهوم،مجلة إبداع،ع 4،ابريل 1998،ص62.

للذة الجمالية يمثل انفتاحا لذات المتلقي على خبرات الآخر ، وذلك في حالة اتحاد معايير هذا العمل وهي لاتزال في طور التشكل [1].

من هنا يتضح الدور الذي يلعبه المتلقي في النسيج المعقد للفن بوصفه علامة تواصلية ،ففي الفن التشكيلي نجد إن كل قارئ يشارك بدرجة أو بأخرى في خلق العمل وإنتاجه،حيث إن المتلقي يدخل في علاقة تبادلية من التأثير والانزياح ، ومن ثم فلا يمكن إن يتماثل العمل الفني تمام التماثل لدى عدة متلقين بسبب اختلاف وجهات النظر وهو ما يقوم على الوعي بالذات ، وهنا يقترب من كتابات (ياوس) وخصوصا "(أفق التوقع) بوصفه عنصرا من عناصر عملية التلقي للموضوع الأدبي والفني،ولعل ظهور فكرة أفق التوقع تشير إلى نسق أو بنية التوقعات الذاتية أو نسق الأطر المرجعية التي يأتي بها القارئ عند تعامله مع أي نص" [2]وهنا تظهر تعددية المعنى للنص الواحد لان فيه آفاق خاصة في ذهن الفنان مرتبطة بلحظة إبداعه الخاصة وآفاق خاصة بالمتلقي وعمليات الحذف والإضافة الخاصة بكل منهما التي تجري على العمل الفني بشكل مستمر.

يتساءل (جان كوهن) لماذا لايكتفي مفكك الرسالة بالخضوع للقانون اللغوي الذي يستلزم لكل دال مدلول معين؟ ولماذا يلجأ المتلقي إلى تفكيك ثان بحيث تندرج في العملية مدلولا جديدا ؟ وهو يجيب: ان الاقتصار على المعنى الأول يجعل الكلمة منافرة بينما تستعيد هذه الملائمة بفضل المعنى الثاني وهو الاستعارة التي تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب على المنافرة ،ان الانزياحين متكاملان ذلك لأنهما لايتحققان في نفس المستوى اللغوي، المنافرة تعتبر خرقا لقانون الكلام أنها تتحقق على المستوى السياقي ،والاستعارة خرق لقانون اللغة أنها تتحقق على المستوى الاستبدالي ، ويتكون مجموع العملية من زمنين متعاكسين ومتكاملين :حالة الانزياح: المنافرة، نفي

([1]) ابو زيد،احمد: النصوص والإشارات- قراءة في فكر رولان بارت ،مجلة عالم الفكر،مج(11)،ع 2،الكويت،1980،ص243.

([2]) آيزر،ولفغانغ:في نظرية التلقي -التفاعل بين النص والقارئ،تر:الجيلاني الكدية،مجلة دراسات سيميائية ادبية،العدد3، 1972،ص18.

الانزياح:الاستعارة[1] وهو ماطلق عليه(أيزر) التواصل الناجح،عندما تكون عملية القراءة محكومة بالنص، ويتم ذلك من خلال ما اسماه آيزر بالفراغات في النص وعمليات(النفي)،فالفراغات تمثل مايخفيه النص وهي تلك المسافات البيض التي يقوم عندها القارئ بصنع العلاقات ،إما عمليات النفي فهي تختصر بعناصر محددة يجب حذفها ،إلا إن ما يحدث يبقى في حيز الرؤية وهو ما يقترب من فكرة الانزياح ونفيه،كذلك الاستمرار في ضياع الفكرة والعثور عليها ،ثم يكون مصدرا لأحداث وتعديلات في اتجاهات القارئ إزاء ما هو محدد ومألوف ،أي إن فعل التلقي يكمن في وجود الفراغات في العمل الفني بشكل منضبط ،ولعل ما يتسم به الخطاب الفني بسمات خاصة قياسا إلى أنواع الخطاب الأخرى كون انزياحاته اللونية والشكلية تبني فضاء متفردا يحتوي على إمكانياته التبليغية والتي تقوم بتفعيل القدرات البصرية والذهنية لدى المتلقي الفني في فضائاته الخاصة كفضاء الزمن وفضاء المكان تلك التي تنفتح على إمكانيات التأويل.

وقد عدت المشاكل التي أثارتها البنيوية على مستوى الفهم والتأويل في بناء المعنى ومدى صلته بالإدراك ، إحدى المنطلقات الرئيسة التي أسهمت في دور وجمالية التلقي ،إذ ترى البنيوية إن المعنى كامن في النص في ملفوظه اللساني / عناصره التشكيلية ، وان النص الأدبي منتج مغلق ،فهو نسق نهائي يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته داخل نسقه الأصغر (النص) بعضها ببعض ولم يكن جاك دريدا على قناعة بالنص المغلق فتراه يعلن إن النص لم يعد الآن جسما كتابيا مكتملا أو مضمونا يحده كتاب أو هوامشه ،بل شبكة مختلفة اونسيج من الآثار التي تشير بصورة لانهائية إلى أشياء ما غير نفسها ،إلى آثار اختلافات أخرى ،وهكذا يحتاج النص كل الحدود المعينة له ...النص المقروء يعني أكثر مما يقول ،أو انه ينسق كل المعاني الممكنة عن طريق المعارضة"[2] وهي فكرة اقرب إلى ما يراه (ماكوري) حول الإنسان بأنه "هو

([1]) كوهن،جان: بنية اللغة الشعرية،مصدر سابق،ص109-110.

([2]) حمودة،عبد العزيز:المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب ،الكويت،1998،ص367.

الإمكان هو دائما اكثرمما هو عليه ولايكتمل وجوده في أية لحظة ابدأ ولذلك لاماهية له مثلما الأشياء الموضوعية"[1] وهو أشبه بالآنية أو الزمن الذي لايكتمل فهو أكثر مما هو عليه.

الاتجاهات ما بعد البنيوية قد أوجدت بدائل إجرائية يتضح فيها دور المتلقي في بناء المعنى وإنتاجه لذلك التقت نظرية التلقي مع تلك الاتجاهات في ازدرائها لأحادية المعنى وتقويضها لمبدأ الإيمان بمرجع بديلا أو وسيطا لبناء جمالية النص ومحاورة بنيته،وفي ذلك يرى (عبد العزيز إبراهيم):"إن التفكيك الذي رأى دعاته تركيزا على المعنى من خلال الدلالة التي تحمل المتلقي عبئا ثقيلا بأن تجعل النصوص تولد مجموعة لانهائية تقريبا من الأوصاف الراقية للمعنى باعتباره إنتاج متأخر ،وعذر التفكيكيين انه ليس للنص معنى محدد فليست هناك بؤرة مركزية يتمحور حولها هذا المعنى ولكن هناك دائما لعب للدوال وانديتاح للمعنى نتيجة ذلك ،إلى غير نهاية وبلا حدود ومن ثم تنتفي قابليته للتفسير النهائي ...إضافة لذلك فأن ما طرحه (جان كوهين) من أفكار حملت مظلة اسمها الانزياح ،تخرج البنيويين من مأزق المعنى وتدفع به إلى معنى المعنى"[2].

وهذه المهمة ينهض بأعبائها الفن الحديث ،لأن مبدأه هو النفي المتواصل لأشكال المعنى فهو لايتماهى مع أنماط الترتيب الموجودة ،وأعمال الفن الحديث تتجاوز أشكال المعنى المفهومة،وتجاوزها المنظم والمتماسك هو الذي يجعلها حديثة، والعمل الفني الحديث قد حمل في طياته مصطلح التغريب وهو لم يوجده لعزل المتلقي عن فعل التلقي وإنما لجعله جزءا من عملية التحويل• مما هو إيهامي إلى ما هو

(1) ريكور،بول: الوجود والزمان والسرد،مصدر سابق،ص28.

(2) إبراهيم،عبد العزيز:استرداد المعنى،مصدر سابق،ص78- 79.

• التحويل :عملية الهدم والبناء التي يتناولها العمل الفني ،ومن المرجع الأساسي الذي يوجه التحويل هو المتلقي بوصفه الهدف المقصود ،اذ يتحول الى مشارك ايجابي في التجربة الفنية وكما يقول (جان جاك روسو):ان معيار نجاح العروض هو قدرتها على تحويل المتلقين جميعا مؤدين

حقيقي،كذلك فأن فعل التغريب يعد جزء من عملية التعاقب التقليدي للمشاهد وذلك حتى تسنح الفرصة للمشاهد للتأويل والحكم وإيجاد العلاقة التفاعلية المشتركة بينه وبين العمل الفني، ويظهر التأثير المتبادل بينهما في أكثر صوره وضوحا عندما يعرض العمل الفني أنماطا من الصور المغربة في خبرتنا اليومية لكنها عندما تظهر في العمل الفني فإنها تبرز الوظيفة الجمالية بأنزياحاتها عندما تستحضر العناصر والخبرات الحياتية التي فقدت او اختفت او مزجها بما هو قائم فعلا ،كما هي أعمال الكولاج لبيكاسو وبراك حيث قاموا بتغريب الأشياء المهملة عن واقعها المألوف الى واقع جمالي مغاير، بنقلها من بنيتها السطحية المألوفة إلى بنيتها العميقة المغتربة، وهو ما اكتشفه التغيير الفعلي لحاضر المتلقي من خلال ما يسمى خيبة المعنى.

إن خيبة المعنى تبزغ القيمة الاستفهامية أساس للأدب وقدرته على تبديد الدجنة الكثيفة للأيديولوجيا ، ورغبته في ان يبلغ من جهة (الطبيعي) الذي استثمره هذا النسق الصفري للكلام...ان الأدب يصبح حينئذ (حقيقة) للعالم القائم على غنى اللغة وحدها،ان قول الحقيقة ونقلها من حالة الدال الى حالة المدلول الحسي،وهو في الآن إبعادها عن طبيعتها العاجلة الوظيفية وتدميرها لان الحقيقة شكلا وليست قولا، فلا وجود أدب للحقيقة ولكن فحسب حقيقة للأدب،ان أدبا يقول (الحقيقي) ليس ابدأ سوى أدب ملصق مميز بعلاقات تبادلية للحقيقة ..ان العمل الفني ليس هو الدلالة الحرفية وهو لايفرض معنى ولكنه يقترح معاني ،انه لايقول ما هو حقيقي ،انه يقول الحقيقة [1]، لأجل إيجاد أي شكل من أشكال التواصل.

=مشاركين بحيث يصبح المتلقي هوا لعمل الفني ذاته ،ينظر(جلال ،زياد: مدخل الى السيمياء في المسرح،منشورات وزارة الثقافة ،عمان- المملكة الأردنية الهاشمية،1994،ص104)

(1) تودوروف،تزفتان وآخرون: في أصول الخطاب النقدي ،ترجمة وتقديم: احمد ألمديني، دار الشؤون الثقافية العامة،سلسلة المائة كتاب،ط1،بغداد ،1987،ص51- 56.

والتواصل* في الأدب حسب(آيزر)"عملية لايحركها أو ينظمها قانون مسبق بل تفاعل موسع ومتبادل بين المعنى الواضح والمعنى الضمني بين الكشف والخفاء،إن الشيء الخفي يحرض القارئ على الفعل ويكون هذا الفعل مضبوطا بما هو ظاهر،ويغير الظاهر بدوره عندما يخرج المعنى الضمني إلى الوجود وكلما سد القارئ الثغرات بدأ التواصل، وتعمل الثغرات كالمحور الذي تدور حوله العلاقة بين القارئ والنص"[1] أي إن التواصل الذي ينشده آيزر يستدعي القارئ إلى اقتحام البنية النصية بفكره ورصيده المعرفي وكل ملكاته وهذه الحالة لايحققها إلا نص مميز وهو النص الأدبي/ العمل الفني الحداثي ،الذي يتعمد صاحبه بناءه وفق إستراتيجية خاصة تترك كثيرا من الثغرات في تضاعيفه ،يجد القارئ نفسه مضطرا إلى ملئها إذا ما أراد بناء تصوره الخاص عند القراءة،إذن التواصل حسب أيزر نوع من التفاعل الوجودي بين الذات القارئة والبنية النصية لتوليد معنى ما وقيمة أدبية ما ،لاتعودان بالتحديد إلى ملكية خاصة بالنص ولا إلى ملكية خاصة بالقارئ ، ولكنها تعود فقط إلى تلك النقطة التواصلية التي توجد بينهما ،التواصل بهذا المعنى هو فعل منتج للدلالة وليس مستهلكا لها[2] وهذه النقطة التواصلية يمكننا أحالتها إلى (النقطة العليا) التي أشار إليها (بريتون) في بياناته السريالية ضمن طروحات الرسم الأوربي الحديث،التي يلتقي عندها الواقع باللاواقع ويتم عندها توالد الدلالات ، وهكذا هي النقطة التواصلية لدى أيزر يلتقي فيها لاواقع النص وفجواته المتعددة بواقع القارئ وملئه لتلك الفجوات فالنص يقوم بعرض الانزياح ويقوم القارئ بنفيه ، وهي عملية تتطلب

* التواصل: تستخدم كلمة تواصل بمعنى واسع ضمن الإجراءات التي يتخذها فكر ما من اجل التاثير في فكر آخر يتضمن بالطبع اللغة المكتوبة والمنطوقة إضافة الى الموسيقى والفنون التشكيلية والمسرح والرقص وكل أنماط السلوك الإنساني .ينظر: (الحمداني ،حميد:القراءة وتوليد الدلالة،الناشر المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،ط1،المغرب،2003،ص49)

([1]) آيزر،ولفغانغ: التفاعل بين النص والقارئ،تر: أالجلالي الكدية،مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ،العدد 7،المغرب،1999،ص8.

([2]) لحمداني،حميد: القراءة وتوليد الدلالة،المصدر السابق نفسه،ص70.

الخيال من قبل القارئ لأنه يسهم في عملية إنتاج الدلالات والذي يلعب دورا أساسيا في تقدير قيمة النتاج الأدبي واتساع مجال تداوله واستهلاكه.

كما ميز علماء النص بين مستويين من مستويات النص : المستوى الظاهري(الظواهري) وهو ما يطابق في النحو التوليدي المستوى السطحي ومستوى توليد المعنى وتناسله ومساراته عبر طبقات المعنى، وهذان المستويان هما في الحقيقة متكاملان لكونهما بنية سطحية وبنية عميقة للنص ، وان الفصل بينهما لايتم الا لأغراض منهجية ويمكن تشبيهها بالدال والمدلول اللذين لاانفصام بينهما ،اذ تستحيل دراسة عنصر دون الآخر فيتبادلان التأثير في انزياح دائم.

وهو ما يقترب مع ما أشار إليه (رولان بارت) في معرض تعريفه للأدب ونصوصه الجمالية ،بأنها رسالة دلالية الأشياء وليس معناها ،اذ تشير كلمة دلالة إلى توليد المعنى وليس المعنى نفسه فضلا عن ذلك يسمح الكتاب المبدعون للاشعور بأن يطفو على السطح أي يتيحون للدوال ان تولد المعنى كما تشاء وتقوض رتابة المدلول وإصراره القمعي على معنى واحد[1] ، ومن هنا يعمق (ثورن thorn) من قيمة الانزياح الجمالية ويطالب بأن يتعدى الانزياح البنية السطحية إلى البنية العميقة ، ويضرب مثلا على ذلك في الاستعارات والكنايات مثلا في قوله(حزن الأقلام) حيث اسند الحزن إلى ما لايعقل ، وفي ذلك الانزياح سر الشعرية[2] .

وفي إطار بحث الجرجاني عن تخوم المعنى ،يرى إن الكلام يتضمن ضربين الأول يحصل المتلقي على الغرض بدلالة اللفظ وحده والثاني لايصل إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده بل يدله اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم يجد لذلك المعنى دلالة ثانية يصل بها إلى الغرض ،أي إن هناك معنى يصل إليه المتلقي مباشرة بغير واسطة (ظاهر اللفظ) ومعنى يستل من اللفظ يفضي بدوره إلى معنى آخر (باطن

---

(1) عوض،يوسف نور: نظرية النقد الأدبي الحديث،دار الأمين للنشر والتوزيع،ط1،القاهرة،1996،ص113.

(2) المسدي،عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب،الدار العربية للكتاب،تونس،1977،ص186.

اللفظ) [1] ، وبهذا اشتغل (الخطاب المجازي) لدى الجرجاني على أنظمة تواصلية ثلاث هي:

النظام اللساني(الألفاظ) ← الدال

النظام الدلالي(المعنى) ← المدلول

النظام الماورائي (معنى المعنى) ← مدلول ثاني [2].

وبهذا المعنى يفرق الجرجاني بين (المعنى الأول) و(المعنى الثاني) أي بين التركيب السطحي والتركيب العميق.

لذلك يمكن ان يمثل النص حدث ثقافي يؤدي الى تقاطعات وانزياحات في مجمل النظام الثقافي وبهذه الكيفية يمكنه إن يعيد ترتيب المقولات النصية والأنساق التعبيرية ويدفع إلى إعادة تلقيها وإنتاجها أي إن الثقافة لاتتكون من النصوص الفنية والأعمال المعترف بها فقط ولكنها تحتوي على عناصر غير فنية ويمكننا القول ان الفن واللافن يطوران الثقافة وهذه العناصر ذاتها تدخل في نسيج النص وتشكيل بنيته،ويؤكد (يوري لوتمان)على الدور الذي يلعبه النص ضمن نطاق الثقافة فيقول:"أن حقيقة إدخال النص في ميدان الفن يؤدي إلى إعادة تشفير لغة الإدراك الفني، وبالتالي إعادة التفكير فيها جذريا ،لان إدخال نص في النظام يفرض قراءة جديدة لمجمل النصوص التي تكون الفضاء الثقافي" [3] ، وتشفير لغة الإدراك الفني تتطلب الترميز والتغريب التي ابتدأت مع فنون الحداثة انطلاقا من الانطباعية وما بعدها التي تطلبت من المتلقي الانزياح معها لتفاجئه وتصدمه من خلال شفراتها وهو بدوره يفك شفراتها ويحاول إنتاج المعنى في كل مرة، والتغريب يؤدي إلى (خيبة التوقع) لدى الشكلانيين الروس وهي تعني "وجود انحراف عن المعيار يولد الدلالة الجمالية ويسجل الفروق الإيقاعية الناتجة من الفروق النحوية ،فالشعر يمارس على اللغة العملية نوعا من العنف المسيطر

---

(1) الدليمي،مشحن حردان: تأويل المظهر البلاغي في النقد العربي(مدخل نظري)،مجلة الموقف الثقافي،ع 34،دار الشؤون الثقافية العامة،وزارة الثقافة والإعلام،بغداد،2001،ص80.

(2) الخزاعي،عبد الرضا،حداثوية المعاينة النقدية في نظرية النظم ،المصدر السابق نفسه،ص86.

(3) خمري،حسين: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال،مصدر سابق،ص75.

عليه لكي يسلط انتباهنا إلى طبيعتها البنائية والجمالية" [1] ، فالعنصر المألوف حينما يدخل البؤرة النصية يفقد أي مرجعية أصلية له،ولن يعد ذا دلالة محددة خارج شكله النصي فحسب،وهكذا تفقد الأشياء عاديتها ليجد القارئ نفسه مجبرا على إعادة البحث الذي أدى إلى تجريد المألوف عن مألوفيته [2] وانزياحه إلى مستويات عدة من الإدراك.

هناك بعض المفاهيم التي جاء بها آيزر والتي يتجلى فيها بشكل أو بآخر مفهوم الانزياح،ومنها (وجهة النظر الجوالة) "التي تمكن المتلقي من التحرك في داخل النص كاشفا عن المنظورات المختلفة التي يترابط بعضها مع بعض والتي تعدل من المعنى في كل تلقي،فضلا عن أنها تمنح المتلقي حرية الانتقال من منظور إلى آخر" [3] ، وهنا يمكن للمتلقي أن يقوم بعرض ونفي دائم للانزياح من خلال تجواله في فضاءات النص .

إن النص الجيد هو الذي يتمرد على السياق ويخرج عن أعرافه وينتهك معاييره ويزود المتلقي بطرائق جديدة للفهم ، نظرا لاختلاف سننه النصية عن سنن المتلقي التأويلية ،ولعل هذه المخالفة التي أحدثها النص هي إحدى الملامح المميزة لفعلي الإبداع والتلقي [4]، وعليه فأن عدم تطابق المتلقي مع بنية(النص) هو أصل التفاعل الجدلي ومنبعه،فالاتصال ينجم عن حقيقة وجود(فجوات نصية) تقف بوجه التناسق التام بين طرفي الاتصال [5] إذ يصفها أيزر بأنها الحالة الطارئة التي تحقق الاتصال فتدهش المتلقي وتفاجئه كونها الشرط القبلي لمشاركة المتلقي ،إذ تتيح له الفرصة ليبني

---

(1) سلون،رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،در الفارس للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 1996،ص19.

(2) بارت،رولان وآخرون: نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي،تر:عبد الحميد أبو علي،ط1،دار الحوار للنشر والتوزيع،سوريا،2003،ص145.

(3) باجو،دانييل هنري: عن نظرية التلقي،تر:غسان السيد،دار الغد،دمشق،ط1، 2000،ص117.

(4) القعود،عبد الرحمن محمد: الابهام في شعر الحداثة،سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون،الكويت،2000ص342.

(5) الرويلي،ميجان وآخر: دليل الناقد الأدبي_المركز الثقافي العربي،ب ت،ص159.

جسوره القراءاتية فمثلا لوحة (لاعبو الورق) للفنان (سيزان) تحوي على تخطيطات غير مكتملة يمكن عدها نقاط للشروع في التفاعل وبناء صيغتها الغير مكتملة وهي تسمح للمتلقي بأن يكملها ويملأ فجواتها من خلال نشاط ذاتي ينتج صورا عقلية تتشكل بأنزياحات مستمرة حتى تكتمل وتنتج الموضوع أي ان المتلقي يعمل على إعادة وحدة الأشياء إذا صادف شيئا يشتتها من خلال سلسلة المراجعات ، وهنا يكون الجدل والانزياح في صنع الوهم وإزالته وما يتعلق به من الانهماك والملاحظة في تشكيل الموضوع الجمالي ، اذ لايمكن للمتلقي أن ينشأ المعنى دون مبدأ التآلف.

يتم التواصل النصي من خلال نشاط تفاعلي جدلي متبادل بين معنيين ، معنى واضح وآخر ضمني، وبين علتي الكشف والخفاء ،اذ يولد (النص)الخفي (النص) المقروء ويظل قائما فيه لاينفصل عنه نصيا وجماليا ،"فالبنى المتخفية تحرض المتلقي على البدء بالبحث والمباشرة بفعل تلقي جدلي يبقى مقيدا نسبيا بالظاهر والذي سرعان ما يتلاشى متى ما ظهر المعنى الضمني إلى حيز الوجود ، وكلما عمل المتلقي على سد الثغرات كلما بدأ التواصل من جديد" [1].

ان نماذج النفي التي تستحضر العناصر المألوفة ،هي التي تحدث تغير في موقف المتلقي حول ما تم نفيه إي أنها توجه المتلقي كيما يتبنى موقفا جديدا ومعينا ازاءالنص [2] ، ان هذه المواجهة بين الاحتمالات والتوقعات (الممكنة/ المنفية)هو ما أطلق عليه آيزر لعبة الظلال [3]، وهو ما يمكن ان نجده في إعمال (موندريان) على سبيل المثال التي اتسمت بالإشكال الهندسية والألوان المحددة كالأصفر والأسود والأزرق، وهذه الأشكال والألوان لايمكن ان تنتج معنى بمفردها بل من خلال مجمل العلاقات الإنشائية وبالتالي فهي لاتمتلك دلالة ذاتية بل ان دلالتها تتولد من ترابط البنى النصية بعضها مع بعض ،الأمر الذي يضفي على النص طابعا حركيا عموديا

(1) خضير،ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ط1،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان ،1997،ص35.

(2) بارت،رولان وآخرون: نظريات القراءة من البنيوية الى جماليات التلقي،مصدر سابق،ص148.

(3) لحمداني،حميد: المصدر السابق نفسه،ص77.

وأفقيا ،وحالما يتم إدراك احد تجاوزات البنى النصية (شكلية او لونية) ينتقل المتلقي الى إطار إدراكي أوسع من سابقه تنتظم فيه البنى النصية في وحدة جديدة وتتراجع البنى التي احتلت الواجهة إلى الخلف وتحل محلها بنى جديدة ، وهذه العملية تسمح للمتلقي بأن يراقب ويلاحظ أوجه التشابه والاختلاف ضمن النص ذاته.

(أفق التوقع) هو المفهوم الإجرائي ل(لآيزر) إذ عده "فضاء يتم من خلاله بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل، وهو (نظام من العلاقات يسجل الانحرافات والتحويرات بحساسية مفرطة)"[1] وهو أيضا مجموعة المعايير والمرجعيات لمجموعة متلقين في حقبة زمنية معينة يتم انطلاقا من قراءة النص وتقويمه جماليا[2] كما أشار (ياوس) إلى مفهوم (تغيير التوقع) وإزاحته من خلال بناء أفق جديد يفرز مفهوما او وعيا يدعوه بالمسافة الجمالية أي المسافة التي تفصل بين (التوقع) الموجود سلفا والنص الجديد ،وعلى نحو يمكن للمتلقي ان يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة،إذ يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره المعهودة مع معايير(النص الجديد) وهذا هو الأفق الذي على ضوءه تتحرك الانحرافات والانزياحات عما هو مألوف[3]، ويختلف مفهوم (خيبة التوقع)عن مفهوم (كسر التوقع) لد ى الشكلانيين الروس في ان الأخير هو المقصدية الفنية لانزياحات الأسلوبية .

ان مغايرة (النص)لتوقعات المتلقي يجعله أكثر سعة لاتساع أوجه الاختلاف،اذ كلما زاد تقارب(افق التوقع)العمل الفني تراجع العمل مبتعدا عن إبداعيته ،لذا يكون الاختلاف والاقتراب بينهما أساسا لإبداع النص، أي مدى المسافة الجمالية التي تفصل بين ما هو متوقع وما هو مناقض للتوقع.

ان لذة النص تكمن في تجاوزه للمعنى الأحادي الشفاف عبر سلسلة إحالات وتمزيق لمسارات (النص)الخطية والتي تولد بدورها المتعة ،فاللذة تتضمن إنتاج شرخ أو

(1) الحمداني،إبراهيم محمود: مفهوم أفق التوقع،مجلة فواصل،ع 1،بغداد،2004،ص9.

(2) باجو،دانييل هنري:عن نظرية التلقي،مصدر سابق،ص95.

(3) فيجن،فرانك شوبر: نظرية التلقي،مجلة الآداب الأجنبية، ع 88اتحاد الكتاب العرب، ، 1996،ص32.

خلل في بنية النص- وهي أشبه بمتطلبات ال(هـو) في منظـور (فرويـد)علـى حسـاب ال(أنا) وانزيـاح الأخـيرة لتلبيـة تلـك المتطلبـات بطـرق مقبولـة ،أي الوقـوف علـى تصحيحها الخاص بحسب مفهوم الانزياح – وبالتالي إبراز وتقديم شي آخر او معنـى ما غير وثوقي او افتراضي ذو صلة بلغة نصية عاديـة [1] وعلـى هـذا النحـو أصـبح الكشف عن بنية نصية كتابية أمر مشكوك ذلك إن أي نص يمتلك اختلافا محددا نتيجة لنصيته ذاتها او هيكليته الداخلية المبني وفقا لها .

لايدرك الانزياح على اختلاف ضروبه ومستوياته كاملا او شـبه كامـل إلا مـن خلال الاستجابة الواعية او عملية التلقي النشطة الفاعلة ،وعندما نقول بالتلقي النشط فإننا نميز بين نوعين من قراءة النص : قراءة سكونية سلبية تتلقى القصيدة في سـطحها الظاهر ، وتفهمها وتفسرها وفق مرجعيتها القابعة مسبقا في الذهن ،فيكـون رد فعلـها قياسا إلى ماتعرفه أي قياسا إلى تجارب مخزونة في الذاكرة ،إما القراءة الثانية فهي القراءة المتحركة وهي تعمل عملها في النص ،تنعم النظر فيه أو تجول تفككـه وتحللـه وتنقـده وتعيد إنتاجه او تأليفه من جديد ، وربما تتبنى أطروحاتـه أو تعارضـها ،وهـي تحـاوره قياسا إلى عناصر بنيته ومكوناته الأساسية في الرؤية والتصور والأداء ،ولن يتسنى لهذه القراءة ان تحقق ذلك الا عن طريق التأويل .. فالتأويل يحيل إلى ذاته بعكـس التفسـير الذي يحيل إلى غيره ،أي ان مرجعيته تكمن فيه لاتجلب إليه من خارجه باللغـة تـؤول لغة النص ،لأنها ليست ناتجة عن بنية المتن إنما هي ناتجة عن طاقة التلقي وقدرتها علـى الاستجابة والإدراك ،وفي اندماج البنيـتين معـا–الـنص والتلقـي–وتلاقيهمـا في نقطـة التقاطع يكمن جوهر الإبداع الأصيل، لذلك فان رصد الانزياح وتفكيكه وتبين إبعاده ووظائفه يتوقف إلى حد كبير على التلقي فإنما نعني انه يتوقف على التأويل فكـلا مـن التلقي والتأويل رائز للانزياح لأنه رائز للقوة المبدعة لدى الإنسان مُرسلا ومرسلا إليه مؤلفا وقارئا[2].

(1) سلون، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة،مصدر سابق،ص116.

(2) ألياني،نعيم:أطياف الوجه الواحد،مصدر سابق،ص99-100.

يرفض(ج. كوهن) فكرة إغلاق النص وذلك باسم الشعر الحي أيضا مقابل البنيوية الميتة ، لقد كان مشروع كوهن منذ كتابه (بنية اللغة الشعرية) تحطيم إغلاق النص يرد الأسلوب إلى الانحراف ، وهو ينشي منهجا نظميا للصور الأسلوبية البلاغية معتبرا إياها (أدوات)الكتابة الشعرية، وبتأكيد كوهن على انفتاح النص فهو يؤكد على المتلقي ودوره في الانزياح لذلك "فالانزياح يأخذ معنيين الأول إزاحة المعنى القديم ليحل محله شيء جديد بدلا عنه بحيث يكون الجديد أفضل في الاستعمال من القديم ،مثلا الفن الصامت ثم حل بدله التمثيل الشامل ، وأصبحت العودة إلى التمثيل الصامت ليس بالأمر الهين ،والمعنى الثاني إزاحة المعنى القديم وبقائه بالراهن لفترة لكن دون استعمال، ويمكن العودة له في وقت ما ، مثال هذا النوع الأزياء(الموضة) والفنون التشكيلية الحديثة التي تزاوج بين عناصر من الفنون القديمة وبين عصرها الراهن ، فإنها تختفي ثم تعود أي تزاح ثم تعود بصورة جديدة ، فالمعنى الأول يتعارض مع التلقي،إما الثاني لايتعارض كثيرا مع التلقي"[1] كما ان البنيوية أشارت إلى كون النص بنية مغلقة وبالتالي التركيز على النص دون المؤلف والمتلقي، وبما إن الانزياح ظهر ما بعد البنيوية فقد كان له علاقة بالتلقي ،لأنه لايمكن إن يتحقق إلا بوجود المتلقي الذي يكمل فجوات النص في انزياح دائم"[2].

ثم إن النص الشعري يتميز بميزتين أساسيتين هما وجود الانزياح وكثرته في التشكيلات الدلالية انطلاقا من ان الفرد المبدع حسب(سبيتزر) ليس مجبرا على الخضوع لضوابط اللغة الجماعية بل بتحرره منها يصير مبدعا لتركيب لغوي جديد يميزه عن غيره وهذا ما جعل (ريفاتير) يعرف الانزياح بأنه: ناتج عن إدراك القارئ

(1) مقابلة مع المدرس ضياء العرنوسي ،كلية التربية – جامعة بابل ،14-4-2010.

(2) مقابلة مع أ.م.د. محمد عبد الرضا ابوخضير ،كلية الفنون الجميلة- جامعة بابل 20-4-2010.

لعنصر نصي متوقع متبوع بعنصر نصي غير متوقع وهو ما نسميه بالانزياح بين المصاحبات اللغوية[1].

ومن هنا يمكننا القول إن الاهتمام بالمتلقي أو القاري ربما كان نتيجة الاهتمام بالانزياح الذي كثر في أدب الحداثة ،الذي تكمن وظيفته الرئيسية في إحداث المفاجأة المرتبطة بالمتلقي أوثق ارتباط ، وبالتالي فالانزياح بعامة يستهدف القارئ ، فالشعر مثلا لايهدف إلى الإبلاغ والإعلام وتأثيره وإيحاءه يغدوان اكبر واشد كلما انحرف هذا الشعر وانزاح عما هو مألوف أو متوقع وسينطوي بالضرورة على ما هو مفاجئ، فعلى المسنن ان يمنع القارئ من ان يستدل اويتوقع أي سمة مهمة ،لان التوقع يمكن ان يؤدي إلى قراءة سطحية بينما سيجبر عدم التوقع على الانتباه عندئذ ستتوافق شدة التلقي مع شدة الإرسالية[2]، وأشار (عياد شكري)إلى ان وسائل اللغة التي يراد بها جذب انتباه المتلقي إنما تحدث بفضل ما فيها من المفاجأة او الخروج على سياق الكلام العادي أي بفضل مافيها من انحراف[3] وقد أشار (ريفاتير) : ان الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ وهنا يتضح اثر الانزياح في مفاجأة القارئ.

الأسلوب هو المفاجأة ...ونجد(جاكوبسون)يعرفه بأنه الانتظار الخائب defcuted expectaney والانتظار الخائب هنا لايعدو إن يكون مفاجأة ينتجها تولد اللامنتظر من خلال المنتظر[4] وهذه النتيجة لاتخرج عما انتهت إليه الشكلانية

(1) الطالب،محمد هايل:قراءة النص الشعري لغة وتشكيلا(نزار قباني نموذجا تطبيقيا) دار الينابيع ،ط2، دمشق،2008،ص32.

(2) ريفاتير،ميكائيل: معايير تحليل الأسلوب،ترجمة وتقديم:حميد لحمداني،منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية(دراسات سال)دار النجاح الجديدة،1993،ص27.

(3) عياد،شكري محمد: اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربي،انترنشنال برس،ط1، القاهرة،1988.ص81.

(4) مونان،جورج: مفاتيح الألسنية، تر: الطيب البكوش،منشورات سعيدان،تونس،1994،ص135.

الروسية حين رأت المعيار الذي تقوم به أصالة الأدب إنما يتمثل في الجدة والمفاجأة فنحن لاننتبه إلى الكلمات وما ترمز إليه إلا إذا وضعت معا على نحو جديد مدهش[1] ومن هنا فشأن المفاجأة التي ينتجها الانزياح يمكن ان تكون كشأن الشعر نفسه في تضمنه لأساليب مفاجأة المتلقي .

ان معدن المفاجأة ومولدها هو اصطدام القارئ بتتابع جملة الموافقات بجملة المفارقات في نص الخطاب ،ويحدد مؤلفو البلاغة (الأسلوب) بحصيلة فعل القارئ في استجابته لمنبهات النص ،ويحاول(جاكوبسون)استبطان مدلول المفاجأة فيعزوه إلى تكامل الأضداد...ويدقق (ريفاتير) فكرة المفاجأة ورد الفعل كنظرية في تعريف الظاهرة الأسلوبية فيقول بعد التحليل :إن قيمة كل خاصية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديا بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل أعمق ، ثم تكتمل نظرة(ريفاتير) بمقياس التشبع ومعناه ان الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب عكسيا مع تواترها ، فكلما تكررت الخاصية نفسها في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية ، ومعنى ذلك ان التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية .

وكان إحداث المفاجأة مما أولع به السرياليون كثيرا فسلكوا في سبيل ذلك كل مسلك ،ومن البديهي ان غير المألوف هو الذي يولدها بل ان الكاتب او الفنان السريالي لا يستطيع الكتابة الا ان تغمره المفاجأة[2] ليقوم هو بتحويلها الى المتلقي، وهكذا كانت المفاجأة غاية السرياليين في حد ذاتها، وإزاحة العمل الفني عن مجال اللون والخط وتقنيات الرسم القديمة باتجاه تواشج الواقع باللاواقع ومزج العضوي باللاعضوي ،وبالتالي مفاجأة المتلقي وتواصله وتفاعله مع النص لتحقيق الغرض من الانزياح ،وكثيرا مانجد في أدب القرن العشرين من الانزياحات التي تحتاج الى متلق درب خبير ،أي ان مقولة الانزياح تنفعل أكثر مع متلقي حقيقي لها.

([1]) رينيه،ويليك واوستين وارين: نظرية الأدب،تر: محي الدين صبحي،المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية،ط1،دمشق،1972،ص319.

([2]) كاروج،ميشيل: اندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية،تر:الياس بديوي،وزارة الثقافة بدمشق،1973،ص125.

الفصل الثالث

الانزياح وتمثلاته في الفن التشكيلي

- الانزياح وعلاقته بالحداثة الفنية
- الانزياح في فن الرسم
- الانزياح في الحركات الفنية الحديثة

الانزياح وتمثلاته في الفن التشكيلي

علاقة الانزياح بالحداثة الفنية

يطلق مصطلح الحداثة بوجه عام على مسيرة المجتمعات الغربية منذ عصر النهضة إلى اليوم، وتغطي مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفنية، وقد أدخل التقدم المستمر للعلوم والتقنيات وثورة التكنولوجيا إلى الحياة الاجتماعية عامل الانزياح المستمر والصيرورة الدائمة التي أدت إلى انهيار المعايير والقيم الثقافية التقليدية وفي ظل هذه الصيرورة الاجتماعية بمختلف اتجاهاتها تحدد السياق العام لمفهوم الحداثة بوصفه ممارسة اجتماعية ونمطاً من الحياة يقوم على أساس التغيير والإبتكار ...

وغني عن البيان أن أكثر اللحظات في التاريخ أهمية وإبداعاً ، هي لحظات التغيرات الحداثية ، وهي اللحظات التي يتم فيها الكشف عن منطق خاطئ ومضلل وإبداع منطق جديد، إذ نجد في الفلسفة : نقدية (كانت) التحليلية ومثالية (هيجل) الكلية ومادية (ماركس) الجدلية وظواهرية (هوسرل) التأملية وبنيوية (ميشيل فوكو) التفكيكية، وهي من أهم اللحظات التاريخية الفلسفية، والتي كانت كل منها حداثة لانطلاق حداثة أخرى.

وليس للحداثة زمن تبدأ به ، بل بدايات متعددة ، لكونها ظاهرة تاريخية يمكن أن نجد لها شواهد كثيرة في مجال الفن والأدب وغيره، فمثلاً في الإطار الفني نجد أن الفن مر بانزياحات معرفية مختلفة حدث فيها طفرات وتغيرات في بنية الفن وجرى معها إزاحة للأسس وكسر للقوالب وخرق للمعايير حيث الرفض للقديم والإتيان بالجديد وهكذا دواليك .

"فالحداثة حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة بذلك على رسائل فنية جديدة ، ... وقد ارتبط مصطلح الحداثة ارتباطاً وثيقاً بعامل الزمن، إذ يتطور مفهوم الحداثة بتطور الزمن"[1] .

ومن خلال ارتباطها بتطور الزمن وانزياحاته المتداخلة، فهي الأخرى نزعة إنسانية تطورية تحمل من خلال نسق حركتها في التاريخ طابعاً يتنازعه الاختلاف والتعقيد مما يجعلها ظاهرة شمولية عامة تشمل الأدب بفروعه والعمارة والفن والفكر والفلسفية، كما أن هناك حداثة العلم والتكنولوجيا ،وأن الإحساس بالصيرورة يحمل في صميمه معنى (الحداثة) و(العقل الحديث) وان هذا الإحساس لم يبدأ بدارون كما يعرف ديوي جيداً بل أن بذوره تمتد إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر في التصورات التي استثارتها كشوف ما وراء البحار والعالم الجديد لعالم دائم الاتساع من المعرفة وكما قال (هكسلي) :"أهم صفة للكون هي عدم ثباته"[2] .

والحداثة تتجاوز الأطر الزمانية والمكانية المنزاحة فيما بينها وتفترض استخدام وسائل جديدة تساهم في بلورة الفكر الجديد من خلال الإطاحة بالمقولات السابقة بحيث يبدو الانجاز بها غير مسبوق ، أي أن الحداثة ترتبط بالجدل التاريخي وهو ما يؤكد أن فنون بلاد وادي الرافدين والفراعنة ورسوم دافنشي وسيزان وبيكاسو كلها أعمال ازاحية حداثية لكونها انزاحت عن التقاليد والأعراف السابقة وسمحت بتوالد مفاهيم جديدة أكثر تحرراً في أبعادها الفكرية والجمالية.

ولكل زمن حداثته لكون الحياة لا تميل إلى السكون فالحداثة إيقاع متبدل ومتغير ويتفق دارسو الحداثة أن هناك ثلاث هزات كبرى في تاريخ الإنسان هي :

1. الهزات البسيطة: تتعلق بالمودة والتقليعة والتي غالباً ما تأتي بها الأجيال المتعاقبة وتستمر مدة لا تزيد عن عشر سنوات.

---

(1) براد بري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ج1 ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، 1987 ، ص26 .

(2) براد بري مالكم وجيمس ماكفارلن : الحداثة، المصدر السابق نفسه ، ص34.

2. الإزاحات الكبيرة: تمتاز بالتحولات العميقة والواسعة التي تخلفها وراءها ويستمر تأثيرها مدة طويلة تقاس بالقرون .

3. الهزات المدمرة والكاسحة ، حيث تقوض مساحات واسعة من البناء الحضاري الفكري ويتركها أكواماً من الأنقاض والذي يستثير الهمم لبناء البديل في الشكل الجديد وفي المضمون[1] .

وإذا كانت الحداثة تمثل هزة كاسحة لحقت بسائر بنى الحياة ومكوناتها المختلفة وهي من ثم ليست تغيراً طبيعياً لتلك التغيرات التي يمكن أن نلحظها في حقب التاريخ الإنساني المختلفة وهي كما يصفها (برادبري وماكفارلن) في قراءتهما الشاملة تنتمي إلى تلك الهزات الحضارية التي تحدث بصورة منتظمة في تاريخ الفن والأدب والفكر هي أقرب إلى الهزات الزلزالية المدمرة الكاسحة التي تقوض الأبنية الحضارية الأخرى والإتيان بالبدائل.

وقد تباينت آراء النقاد حول تحديد زمن معين للحداثة ويؤكد المؤرخون أن الحداثة بدأت ودخلتها المجتمعات الإنسانية الحديثة قبل أن تنعكس في الوعي مفهوما إجرائيا أو نظريا أو إيديولوجيا في أوربا، وهناك من يرى أن الحداثة ظهرت في العصر اليوناني حيث "أن الشيء الذي امتاز به الإغريق هو أنهم اجتازوا بجرأة حدود الحياة العملية وأوليات للعارف وبنوا لهم منهجاً اتخذوه أساساً لنظرتهم إلى العالم ولم يكن ذلك منهم على طريقة الثيوغونيا الخيالية التي هي من وحي الأساطير وإنما كان بناء على يقين جلي انبثق من علم صادر عن العقل"[2] أي خلال سعيهم للتخلص من سيادة الأسطورة ، إذ تغيير مجرى الثقافة ورفض الشمولية ووضع الذات في مواجهة الذات وفيما بعد عدت الثورة الصناعية بداية الحداثة في القرن الثامن عشر .

وهناك من يرى أن الإزاحات الحداثية بدأت عام 1492 من اكتشاف (كولومبس) لأمريكا أو اختراع المطبعة واكتشافات (غاليلو) الفلكية ...ووجد آخرون

(1) باومر، فرانلكين . ل : الفكر الأوربي الحديث ، ج1 (القرن السابع عشر) ، تر: أحمد حمدي محمود، الألف كتاب (الثاني/ 48) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص35.

(2) عبود ، حنا . الحداثة عبر التاريخ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1989 ، ص53.

أن بداية الحداثة قامت مع تجذير مفهوم العقلانية مع (ديكارت) و(كانت) وفلاسفة التنوير(*) أو مع بدايات الرأسمالية ، والتزايد السكاني والهجرة الريفية للمدن وتطور وسائل النقل[1].

كما تتجلى الانزياحات في التحولات القيمية للذات ، بعد أن أضحى إنسان العصور الحديثة يدرك نفسه ذاتا مستقلة، ذاتا هي علامة على صاحبها وبيان لحاملها تروض العالم وتجعله مقاساً بالمقياس الإنساني لكونها ترى أن الإنسان ما هو إلا طاقة بمقدورها معرفة واختراق أسرار الوجود الموضوعي والكوني على حدٍ سواء أنه إسنان قيم جديدة وأخلاق جديدة وهي نظرية قيم وجودية بشرت بها الحداثة.

إذ غدا الإنسان يستعيد تقنياته من ذاته وليس كما كان شأنه في العصور الوسطى إذ سيطر الفكر المفارق، كون الخطاب الديني هو المسيطر على الحياة بأشكالها المتعددة بوساطة الكنيسة والتشريعات اللاهوتية ، ففي عصر النهضة انتقلت المفارقة إلى العلم الحديث إذ وضع العقل بإزاء القانون الطبيعي المفارق حتى مجيء القرن 19 حينما بدأ العلم وبدأت التكنولوجيا في تطهير عقل الإنسان ووجدانه من الأوهام والخرافات[2] ، وقد عزز من قيمة الانزياح باتجاه الذات (الفلسفة الديكارتية) و (عقلانية ليبنتز) و (شكلية هيوم ، والثورة العلمية التي افرزها (غاليلو) و (نيوتن) و (اينشتاين) و (الفلسفة الكانتية) وبالتالي اتجهت تلك الانزياحات من العقلية باتجاه العدمية بأثر فلسفة الإلحاد لشوبنهاور ونيتشه خلال رفض القيم والمعاني المفارقة

(*) حركة التنوير : اتجاه ثقافي ساد في أوربا الغربية في القرن 18 بتأثير طبقة من المثقفين عُرفوا باسم (المتفلسفين) وكانوا صحفيين وكتاب ونقاد ورواد صالونات أدبية من أمثال (فولتير، ديدرو، هولباخ كوندورسييه ، بيكابييه) وقد اخذوا من الفلاسفة العقلانيين (ديكارت ، سبينوزا ، ليبنتز) الذين طبعوا القرنين 17 و 18 بطابعهم الثقافي حتى أطلق على هذه الفترة اسم عصر العقل وكان التنوير نتاجه ، ينظر: (الحنفي . عبد المنعم . الموسوعة الفلسفية ، دار ابن زيدون ، مكتبة مدبولي ، بيروت ، القاهرة ، ب.ت ص142.

(1) شحيد ، جمال. الأدب والحداثة، مؤسسة عيبال للطباعة والنشر، 2002 ، ص22.

(2) أدهم ، سامي . العدمية النهلستية . بحث في انطولوجيا الخير والشر والجمال، دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع ، دار الفارابي ، بيروت ، 2003 ، ص48.

المتعالية ومن ثم الواقع بطريقة فكرية واستحداث تصورات ومفاهيم مغايرة لما هو قديم، لقد كانت الإزاحات الحداثية بداية للموت وإنتاج القيم العدمية ابتداءً من إعلان (موت الإله) عند (نيتشه) إلى موت الإنسان ما بعد (نيتشه) "فانه يمتنع عليها إنكار صلة تربط بين أزمة الخط الإنساني وموت الإله والتي ترسم هذه الأزمة العلامة المميزة للإلحاد المعاصر الذي لم يعد بإمكانه أن يكون إلحاداً من الخط المستعيد (استعادة الإنسان لماهيته) ولكن بعد ذلك وبشكل أعمق تؤشر وبشكل حاسم إلى وقوع الخط الإنساني هو ذاته في أزمة إذ لم يعد بوسعه بين جملة أمور أخرى أن يقرر الرجوع إلى أساس متعال" (1) .

الحداثة فعل تقدمي بمعنى انه لا يمكن العودة إلى الوراء إلا في حالات استثنائية، وما شهده مطلع القرن العشرين من تطور ملحوظ في العلوم والتكنولوجيا والثورة المعلوماتية أدى إلى اتساع كبير على المستويات جميعها ثم دخول الإنسان دوامة التعقيد، وهو ما يؤكد أن التعقيد يعد سبباً من أسباب التطور فلا تكون الحداثة على وفق هذا المفهوم تعني الأجمل والأرقى والأفضل ، مما حدا بالإنسان إلى التفكير الشمولي في النص الواحد ومحاولة تكثيف اغلب الموجودات ومزج ها في مشهد ازاحي موحد وهو ما يمكن تلمسه في مجال الأدب والفن على وجه الخصوص فكما " أصبح من الصعب أن نتفهم القصيدة الجديدة بعد أن تخلت عن الغرض وأصبحت اللغة لا تشير أو تحيل إلى معنى محدد وإنما هي توحي بالمعنى إيحاء بحيث لا تنتهي القصيدة عند انتهاء الشاعر من كتابتها وإنما تظل في نفس كل قارئ من قرائها حتى يوشك أن يصبح لها من المعاني بقدر ما لها من القراء" (2) كذلك في مجال الفن فان الصورة المعقدة التي يتلقاها الإنسان عن العالم بفعل الانزياحات المتراكمة والمستمرة في الأزمنة والأمكنة ، سعى الفنان لنقل تلك الانزياحات إلى سطح اللوحة بوصفها

---

(1) فاتيمو، جياني. نهاية الحداثة ، الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة، ت: فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة ، دمشق، 1998، ص38.

(2) جواد ، إبراهيم محمد . الحداثة في الفكر والأدب، في مجلة : النبأ ، العدد 27 كانون الأول ، 2004 ، ص14.

ظاهرة تجمع الأشياء في كلٍ موحد وان كان من المتعذر على العين رؤيتها في وقت واحد لكن بمقدور الذهن أن يوحدها من جديد.

والحداثة على الرغم من كونها "وعي بمتغيرات الحياة ومستجداتها والتخلص من قيود الماضي وهي قبل هذا استجابة حضارية للقفز على الثوابت وتأكيد مبدأ استقلال العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة" ([1]) فالحداثة رفضٌ يقوده وعي وإرادة تعرف الطريق وتبحث فيه إنها إعادة صياغة الإدراك الرؤيوي للأشياء والظواهر في الفن والأدب، وبالتالي تكسير للقيم لإعادة بناء قيم جديدة أو تأسيس اللاقيمية لكل شيء ولأي شيء أي هي عرض للانزياح ونفي له في الوقت ذاته ، فهي مع العلم وضد التجريبيين مع الروح وضد الدين.

لذلك فهي تقوم على الإنكار والتجاوز وهي ممتدة سواء أعلنت القطعية مع الماضي أو إعادت إحياءه من جديد فأحياناً تسير على مبدأ القطيعة مثلاً الرومانسيون أعلنوا إسقاط السردية الدينية واستبدلوها بسردية الخيال والانطباعية أسقطت البنى الموضوعية واستبدلتها ببنى عائمة تعتمد جمال النص، أما فكرة الاتصال فنجدها لدى سيزان في محاولة العودة للفكر المثالي والأصل الهندسي للأشياء، إذن فالحداثة قد تعلن القطيعة مع الماضي لكنها تتبنى فترات تاريخية محددة (عملية انتقائية) في الفكر ذاته وهو ما سهّل انطلاق فكر ما بعد الحداثة.

ولا يفوتنا هنا أن نذكر الإزاحات التي جاءت بها الثورة الفرنسية كأحد عوامل ظهور الحداثة في الأدب وانعكست بعد ذلك على جميع الفنون باعتماد التجريب والتجديد في الأساليب بدعوتها للتحرر والانعتاق من قيود الماضي واعتماد الحساسية في الإنتاج ،وهو ما برز واضحاً في الانزياحات الأسلوبية للعديد من المدارس الفنية سواء ما كان منها معتمداً على الثابت أو المتحرك في التكوينات الفنية ، وهو ما دعا إليه (بودلير) قائلاً : "أعني بالحداثة أن يكون الفن في نصفه عابراً زائلاً

([1]) حسنين، مجدي. المستجدات الحضارية بين الحداثة والنهضة ، مجلة :آفاق عربية ، ع (4) نسيان ،،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ، 1990، ص136 .

ثانوياً وفي نصفه الآخر أزلياً ثابتاً لا يتغير" (1) ويرى (بودلير) أن الحياة الحديثة تتطلب لغة جديدة وموسيقية دون إيقاع وقافية تتحلى بالمرونة لتتلائم مع النوازع الغنائية للروح (2).

والحداثة بوصفها حركة عالمية غير متجانسة أدت إلى ظهور العديد من الأساليب الفردية وقد تفهم الفنانون المحدثون تفهماً لموضوع الجمال منشئين تقابلاً جديداً بين الحقيقة والوهم لينتج تلك الخصيصة للحداثة كما في المدرسة، الانطباعية وما تلاها التي تجعل من المتلقي جزءاً من البناء الفني وجماليته الحديثة التي تجلت إزاحتها في بحث الفنان عن وسائل كفيلة بأن تجعل منه غير محاك للواقع بل تكثيفاً له مولياً اهتمامه بأدواته وأساليبه الفنية وهذا ما جعل الفن الحديث فناً نخبوياً لا يحفل بالانتشار بين أوساط واسعة من الجمهور بل هو تحد لما جرى الاشتغال عليه من مفاهيم ومسلمات ملغياً بذلك بداهة المتلقي وفطرته الساذجة.

فأصبح الانزياح في ظل الحداثة يتجه صوب الداخل والخارج معاً وفي الوقت نفسه بعد أن كان متحدداً بالعالم الخارجي وتحول الواقع الخارجي المادي إلى عوالم داخلية نفسية وفكرية يمكن أن يفك شفرتها مفهوم الانزياح، "فالأدب الحديث أصبح يجد قاعدته في الانفعالات وتلقائية النفس وحل محل علم الجمال المغلق علم جمال منفتح على أعماق الذات والعالم الخارجي يصبح هناك إمكانية لتنوع الذوق وتوسيعه بقدر العبقرية فالقاعدة هي الانفعالات" (3) فمع حداثة التحليل النفسي أصبح التوجه الازاحي يمثل بتوجهات مغايرة عما سبق وكما كتب الفنان (فرانز مارك) : "نحن نسعى اليوم إلى ما وراء قناع المظاهر الذي تتستر وراءه الأشياء في الطبيعة ، إذ تبدو لنا أهم

(1) السامرائي ، ماجد صالح . الفكر الغربي من إشكاليات النهضة إلى إشكاليات الحداثة ، مجلة: أقلام ، العدد (4) بغداد ، 2001، ص6.

(2) بيرمان ، ميشال. حداثة التخلف، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص، 1993 ، ص58.

(3) تيغيم ، فان فيليب. المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ت: فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس، ط1، 1983، ص182.

من اكتشاف الانطباعيين" [1] كما نجد حداثة ماتيس والانزياحات الابتكارية التي أوجدها والتي أضفت على التراث الفني الشيء الكثير من مسالك واتجاهات مستحدثة وخاصة من خلال مقولته "الدقة ليست هي الحقيقية" [2] كان لها صدى على المذاهب الفنية الحديثة كالتكعيبية والتجريدية وغيرها.

من هنا فالحداثة مثل الإبداع من حيث كونها نقيض القدم فهي أيضاً محاولة بداية دائماً لا عن سابق مثال ولوصف حالة الامتزاج بين الحداثة والإبداع ، إذن فالانزياحات التي أوجدتها الحداثة في انقلابها وتعارضها ومعارضتها ومن ثم في آلياتها ونتائجها هي محاولة بداية داعمة لا عن سابق مثال.

أن الحداثة تكمن في طاقة التغيير والتمرد ، فالإنسان / الفنان الحديث هو الذي يُطيح بالأمور المعتادة المألوفة وهو الذي يستطيع أن ينتقي من داخل زلزال التحول عناصر الاستمرار الديناميكية شرط أن يطورها كيفياً ، لذلك تبنت الحداثة طروحات الحرية والذاتية والفكرية وكان من أهم سماتها حملها لمبدأ التناقض في داخلها على مستوى الفن والفلسفة ، كونها لا تؤمن بالفكر الميتافيزيقي، وأعطت عناية خاصة بالإنسان باعتباره خالقاً مبدعاً ، فالحداثة هي عملية تدمير ذاتي مبدع، هذا التدمير الذي يصفه (محمد بنيس) : "آن لنا أن نخرب الذاكرة كآلة متسلطة ، تدمير القوانين العامة ، تدمير سلطة اللغة، تدمير التراث المانوي، تدمير النحو داخل النص، تدمير السيادة ، تدمير سيادة المعنى وأسبقيته داخل النص، تدمير استبداد الحاضر لأجل التحول إلى توق اللانهائي واللامحدد ، يعشق فوضاه وينجذب لشهرتها، الإبداع حيث يخضع للوعي للتعقيد فانه يعلن موته، نقل اللغة إلى مجال الغواية والمتعة، الكتابة نزوع مغاير لعالم مغاير في النص وبالنص" [3] ، وهذه الانزياحات تمر بسلسلة من

([1]) باونيس، الآن. الفن الأوربي الحديث، مصدر سابق، ص135.

([2]) ريد ، هربرت. الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1989، ص33.

([3]) بنيس ، محمد. بيان الكتابة. مجلة الثقافة الجديدة، السنة الخامسة، ع19، الدار البيضاء، المغرب، ص38-39.

الانفعالات ينجم عنها الابتعاد عن السياق وكسر القوالب الثابتة وخرق المألوف يتم لمصلحة الشفافية النصية ، وهو ما قام به كبار الفنانين الذين كسروا الخط وهمشوا الوجوه (بيكاسو) وآخرون عتموا اللون المشرق وأحالوا اللوحة مساحات فارغة من اللون (مالفيتش) فكان بمثابة طريق الانزياح الذي يصل ما بين البنية السطحية والبنية العميقة وهو طريق الحداثة .

من هنا يتجلى لنا الانزياح ضمن نطاق الحداثة الفنية بأنه مفهوم معقد متغير متسع قابل لان يدرك ادراكين في آن واحد صحيحا ومغلوطاً وهو يرتبط بالوعي الحضاري والوعي المتخلف، كما أنه الفن واللافن يسهمان بتكوين الثقافة وكذلك الوعي الجمالي والوعي الفردي ، وهو مشروط في كل هذه الارتباطات بوظيفته العامة والخاصة الاجتماعية والجمالية ، وما سمي بمعيار الخروج أو الانحراف يخضع مثلما يخضع الانزياح لهذه المشروطة في الثبات والتحرك وما عدَّ معياراً في زمن قد لا يعد معياراً في زمان آخر.

الانزياح في فن الرسم

الفن وماهيته يشكل هاجساً حقيقياً للمعرفة الإنسانية في أطواره قاطبة، وأن جوهر الفن جوهر مراوغ يحتمل مداخل عديدة منها ما هو سلوكي أو عقائدي أو سياسي أو اجتماعي وغيرها فلا يمكن الوقوف على تعريف ثابت للفن، بل يمكننا القول أن الفن هو عملية تشييء لما هو متخيل من مشاعر ومواقف ، أي انزياحاً لتجليات الخيال في المادة وهو لا يستند إلى الاستدلال وإنما إلى التمثل أو التمثيل وهنا تكمن عبقرية (كروتشه) بأنه لا يمكن تطبيق أشياء منطقية على عالم وهم.

والانزياح بصورة عامة يقابل مصطلحات أخرى كالانحراف والانتهاك والخرق يمكن أن نجدها في المجال الفني – وان لم تتطابق معه – ولا يحدث الانزياح الاستعاري فجأة، بل يستخدم نظام الدرجات الاستعارية كذلك الأمر بالنسبة للانزياح النحوي

والانزياح الإيقاعي ، أما (الانزياح التشكيلي) فهو محصلة مجموع الانزياحات وهو الذي يمنح النص بنية الجاذبية الناتجة عن تشكيل منظور جديد[1] .

أن الانزياح ليس شيئاً واقعاً موقع طرف عن طرف ولكنه شيء متباعد عن معنى أصلي فلعله من حيث الوضع والدلالة والاصطلاح أولى بالقبول من الانحراف والعدول ذلك أن الانزياح هو الابتعاد عن السنن المألوفة في استعمال دلالة اللغة ، أما من حيث تركيبها وتعمد اصطناع سنن غير مألوفة لدى المتلقي في نسج هذه اللغة[2] ، والفنانون لم يخرجوا عن طبيعة فهم الفن لكونه نشاطاً تخيلياً فـ(بيكاسو) يجد في الفن (أكذوبة يراد بها مقولة حقيقية) والانزياح خطأ مقصود يفترض الوقوف على تصحيحه الخاص.

كذلك الفلسفة بصورة عامة كيفت لا منطقية الفن لصالح منطقيتها الخاصة، فالمثاليون على سبيل المثال أكدوا أن الفن صورة تترفع عن العالم المادي وهذه الصورة أيضاً انعكاس لعالم موجود في عالم المثل – على حد تعبير أفلاطون – وهو صورة رمزية لا يمكن الاستدلال عليها كما هي عند (أفلاطون) وبنسب متفاوتة عند (برجسون)......

إن الفن أكثر مما يكون لهواً أو استجابة عابرة بل هو حوار وجداني مع مظاهر المحيط الإنساني، وربما يكون لهذا السبب أن إعمال الفن عصية على الموت ، لكونها تحمل أنماطاً تشكلها في داخلها وهذه تمنح أعمال الحجر والبرونز وخامات الرسم والعلاقات الموسيقية حيوية خارج الزمان والمكان فتثير الرغبة لدى المتلقي للاكتشاف والتفاعل معها وهي أعمال تحتفظ بهويتها عبر العصور إضافة الى طاقة تجددها المستمرة ، وهذه فكرة هيغيلية فكل ما في الوجود من ظواهر طبيعية ونظم مادية وإنسانية وفكرية هي في النهاية مظهر من مظاهر تشكلات الروح وقانون هذه

---

(1) المناصرة، عز الدين: علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب) دار مجد لاوي للتوزيع والنشر، ط1، عمان ، الأردن ، 2007.

(2) الطالب، محمد هايل. قراءة النص الشعري لغة وتشكيلاً – نزار قباني نموذجاً تطبيقياً ، دار الينابيع ، ط2، دمشق ، 2008، ص32.

التشكلات هو الجدل وقوام الجدل حركة وصيرورة وانزياح ، وشأن الشعر هو ذاته شأن الفن في تعامله مع الموجودات المتناقضة المتغيرة "فالشعر الحق ، يحرك العالم بطريقة اشد جوهرية ومفاجئة بقدر ما تكون التباينات منفرة اذ يبرز تناسب خفي" [1] .

وعلى الرغم من ما يوجد من اختلافات ثانوية بين (شعر الفن التشكيلي) و (شعر الكلام) ذلك ان شعر التصوير يتحقق عبر الخط واللون ذي الترجيع التخيلي الذي لا يطابق الواقع كما ان شعر الكلام يتحقق بالمجاز والانزياحات التعبيرية ذات الدلالات الناشئة عن (الرمز) وأطياف الكلمات وفي كلتا الحالتين (تنفتح عين الحدس اوالبصيرة) على الكون والواقع فالشعرية تنبع من البصيرة لا من البصر وما يوحد بين الرسام والشاعر هو هذه (الشعرية ، الحدسية) وبمقدار ما تتحقق الانزياحات البصرية لدى الفنان بمقدار ما يغاير عمله الإبداعي (الطبيعة الواقعية) فيبرز دور الخيال والإلهام وهكذا فان الشعرية مستويات حسب اختلاف بصائر المبدعين أنفسهم ...إن فن (الرؤية) يولد فن (الرؤيا) فالمبدع يكسر عين الاعتياد عن رؤية الطبيعة والواقع فيرى الأشياء بغير ما هي عليه (بعين البصيرة) ، لقد انتهت المحاكاة وبدأت الشعرية في التأثيرية الانطباعية والتعبيرية والوحشية والتكعيبية والسوريالية والتجريدية وفي كل ما هو غير واقعي لان دور الرؤيا والحدسي والبصيرة قد بدأ يترسخ في الفن والإبداع .

لم تقتصر رؤية الإنسان البدائي للطبيعة على مظاهرها الخارجية وعمليات الانزياح الدائم التي تتخلل تلك المرئيات فتحيلها من أشكال إلى أخرى ومن أوضاع إلى أوضاع بل تخطى ذلك بالبحث في علة وجوهر تلك الظواهر وما ورائها من عوامل محركة فجميع الأشياء بالنسبة له تعد مسكونة بالروح ، سواء كانت هذه الأشياء حية أو جامدة ،كي يحقق التوازن بينه وبين عالمه ، وتبعاً لذلك يتجلى الانزياح في ذلك التأثير المتبادل بما تفرضه عليه البيئة والمحيط وما يطرحه الإنسان من منتجات فكرية وحسية وحدسية التي توحد بين ثنائية المادة والروح والظاهر والباطن وحضور ما هو غائب، فمثلاً الفكر (السومري) الإبداعي كان يتسلم خطاب البيئة المعلن بفعل المحسوسات ويؤولها إلى منظومة دلالية في بنيته وهي بمثابة تقابلات صورية مكثفة

(1) المناصرة،عز الدين:علم الشعريات،مصدر سابق،ص280.

بأشكالها الرمزية أو (دوال) علامية وعلى هذا النحو انزاحت الظواهر إلى رموز ومفاهيم هي بمثابة تكثيف للأفكار بخطاب التشكيل وتكون مهمة هذا التشكيل إدراك الموازنة بين الإحساس الداخلي (الذات المنفعلة) وبين عالم التجربة (قراءة الموجودات)، وقد تمت الاستعاضة عنها بصلة روحية غير مرئية هي صلة الرمز حيث ترتقي (المدلولات) فوق الظاهرة الطبيعية المنفردة وبنوع من التضايف بين المادي والروحي وبين الطبيعي والرمزي.

"فالفن الرافديني لم يتخط تأملات الفكر المجرد والرؤية الحدسية كرؤية باطنية للامساك بحقيقة الوجود المادي والروحي، وهذا ما دعا الفنان الرافديني – السومري خاصة – إلى تحريف وتحوير الظواهر وتحميل أشكاله بعداً غيبياً مجرداً أزاح من خلالها الأبعاد الزمانية والمكانية للعالم المادي والتأكيد على المعنى الجوهري الكامن خلف الظواهر كأشكال سامية ذات طابع كوني شمولي ، ولم يبتعد الفن المصري القديم كثيراً عن ذلك المنحى الروحي وعمل الحدوس على تأكيد الصور المجردة من خلال ربط العالم الواقعي بعالم الغيب"([1]) .

وقد كان الفن السومري في جوهره وماهيته وسيلة من أهم الوسائل الفكرية لإحالة فوضى الوهم إلى صور محسوسة فأقام مقترباً بين تلكما الحقيقتين الحقيقة المادية التي يستشعرها جسمه والحقيقة الأخرى حيث يتأمل الروح ، "فكان تغييب الطبيعة في الفكر السومري بإمكانه قلب العالم الخارجي بأتجاه عوالم الفكر الداخلية المغلقة، فمن صفات الفكر والفن العظيمين أنهما يخبئان التوتر والتناقض فهما لا يصدران من معاناة للواقع حسب بل لابد من عملية تركيب أنهما يقومان على إعادة بناء العالم في حالته السرية الداخلية بحيث لم يعد لطبيعية شيئية الأشياء من دلالة، إلا بقدر تحولاتها لتعكس وضعاً إنسانياً"([2]) . فكان ذلك الفكر مندفعاً لتكوين عالم آخر من القيم والمعتقدات لها صفة الثبات والديمومة بدلاً من عوامل الظواهر الحياتية المتغيرة وبطريقة

([1]) ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص3-4.

([2]) صاحب، زهير: الفنون السومرية، إصدار جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، سلسلة عشتار الثقافية، طبع دار ابكال للطباعة والتصميم، بغداد، 2005، ص16-17.

(حدسية) تبحث عن التعبير عن المفاهيم الروحية الكامنة وراء المظاهر، فتجلت الهيئة البشرية في الفن السومري ليس بكونها محض شكل طبيعي بل بكونها تمثيل (الروحي) وتعبيره، وذلك بتقشير أغلفة الشكل المتتالية وصولاً للبنية الرمزية العميقة في مخاطبة المتخفي (الماورائي) الذي يصعب التكهن بماهية إرادته.

إن الانزياحات المعرفية والجمالية وتجلياتها في الفن البدائي، تقارب في ملامحها العامة ما تداول في فن الرسم عبر القرون من حيث الاشتغال في الأنساق والبنى الداخلية، "فالغريب في الرسوم البدائية أنها تكشف في عهدها الغابر عن جميع المراحل المميزة للتطور التي مر بها الفن عبر العصور الحديثة" [1] فكانت الهندسة في الأشكال السومرية والتكعيبية مثل القواعد في الكتابة نتيجة أرقام و(نسب) تشكل توازناً بالتوازنات فأوجدت قراءة رياضية للنص يهيمن فيها انفتاح (الدال) على محدودية (حكائية) المدلول فأسست الأشكال انزياحها في سلسلة التاريخية متحولة من صور مماثلة لفيزيقية الأشياء إلى بنايات شكلية معبرة عنها، فأسست الأشكال وجودها بدلاً من صناعة التاريخية لها [2] فكان نظام الصورة في سمات الأشكال البشرية في الفن ذي البعدين هي ارتباط الشكل الجانبي للوجه مع الصورة الأمامية للعين والوضع الأمامي للصدر مع الهيئة الجانبية للساقين، لتمثيل أكثر الجوانب تعبيراً في كل عنصر من العناصر الشكلية وكذلك يؤسس مقترباً نظام الصورة القديمة ومماثلتها في لوحة (بيكاسو) (فتاة أمام المرآة) كما في الشكل (1) فكلاهما يشتركان في آلية عمل الصورة الذهنية والتي تسعى إلى تمثيل ما تعرفه وتدركه عن الشيء وما ينبغي أن يكون عليه بدلاً من محاكاة ما تراه، واضعة بذلك التجربة الحسية تحت سيطرة العقل ومراقبته لذلك فالفنانون في سومر والتكعيبية لم يروا بأعينهم ما في الطبيعة بل بأفكارهم من خلال نقل الشكل من صورته العرضية إلى بنائيته الشكلانية الخالدة ، وفي ذلك يقول (بيكاسو) : "ليس للفن حاضر ولا مستقبل والفن الذي لا يقوى على تأكيد نفسه في

---

(1) هاوز، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج1، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص15.

(2) صاحب، زهير: الفنون السومرية، مصدر سابق، ص182.

الحاضر لن يستطيع اكتشاف ذاته أبداً، والفن المصري والإغريقي لا يمتان إلى الماضي ، إنهما أكثر حياة اليوم مما كانا في الأمس" [1] .

لذلك يمكن تلمس تأثير الانزياح كمفهوم يشمل المظاهر الخارجية والبنية التركيبية للأشياء بما فيها البنى النصية والأعمال الفنية، وعلى الرغم مما في الفن من تحولات وانزياحات تصل إلى حد التعارض في البنى والتراكيب والمرجعيات تواكب ذلك التعارض أو تجانسه ، تبعاً ودرجة الاقتراب والابتعاد بين عالم الفن والعالم المادي وتلقيات الحس المباشرة على مر العصور.

ولنأخذ مثلاً على تمثلات الانزياح في الفن الرافديني، (أناء الوركاء النذري) كما في الشكل(2) بمثابة أناء من الرخام أبيض اللون (الالبستر الشمعي) اسطواني الشكل تقريباً احتل أحد أركان معبد الآلهة (إنانا) في الوركاء، ويتألف مشهد الإناء من سبعة حقول أفقية ، وربما يكون لهذا الرقم مدلولات كونية ذلك أن طبقات السماء سبع وأسوار العالم السفلي سبعة، وهكذا يوجد الفكر السومري مدلولاته في بنية الفن بأعتبارها دوالاً تتصل بطريقة أو بأخرى بمدلولاتها، اذ شيّد الفنان موضوعه تشييداً معمارياً كاشفاً (اللانهائية) المتحركة بنظام متصاعد من سطح الإناء ليقارب بين نظم العلاقات الفكرية السماوية والأرضية فقبل ولادة الفيلسوف المثالي (أفلاطون) تمكنت الفلسفة الرافدينية أن تؤسس نظاماً لفلسفة القوى الكونية وذلك بتصنيفها إلى قوى مثالية أزلية عليا وقوى زائلة أرضية متمثلاً بنظام الإنشاء التصويري للمشهد بدءاً من الأرض وحتى السماء ومن الطبيعة إلى ما وراء الطبيعة "ويمكن قراءة المشهد من الأسفل إلى الأعلى ففي الحقل الأول مثل الفنان خطين إيقاعيين متموجين إشارة إلى موجة الماء معتبراً الماء مادة الخلق الأولى وذلك بمثابة الكشف الإبداعي الكبير في ماهية الوجود وظهور الأشياء ، والحقل الذي يليه إلى الأعلى وضع نسقاً جميلاً من سنابل القمح وكأنها نمت على ضفة احد الأنهار ويعلوه صف من أشكال الأغنام والماعز وقبله شريط أفقي خال من الأشكال ليؤدي دوراً جمالياً في الاستيعاب البصري للمشهد وليدل على أن الفكر يعزل النفس النباتية (النامية) عن النفس الحيوانية

(1) فراي، ادوارد : التكعيبية، ت: هادي الطائي، دار المأمون ، بغداد، 1990، ص237.

(الحساسة) وفي الطبقة الرابعة نواجه طابوراً من الرجال يتابعون السير صعوداً وهم عراة يحملون سلال الفواكه والخضار، انه تأويل الرفع من شأن الإنسان (النفس المحللة) وارتقائها عن عالم النبات والحيوان وبعد حقل فارغ يعزل فيه عالم الإنسان عن عالم الآلهة وقفت الآلهة (أنانا) في القمة بين حزمتي القصب المعقوفتين وكلاهما دلالة رمزية على حضور الآلهة حين يدعوها فعل التعبد، والفنان هنا سعى إلى نوع من التحوير والاختزال وصولاً إلى الأسلوب الرمزي في التمثيل"[1]، وكان لجوؤه إلى التجريد بقصد توزيع الدلالة الرامزة والكامنة في بنية العلاقة بين الدوال والمدلولات وذلك بالانتقال بالشكل الطبيعي من صورته العرضية إلى جوهريته الخالدة.

أما الفن الإغريقي فقد سعى في مراحله الأولى إلى تجريد الصور المرئية على وفق تأثير الإيمان بالإله، لكن في المراحل اللاحقة عندما خفضت العاطفة الدينية ولم تعد تشكل قوة ضاغطة في الوجدان، سعى إلى عقلنة الصورة المرئية، فكانت الأشكال تستبطن المضمون الروحي وأقلمته ليكون ممكناً ضمن تشكيلة الواقع، وبعد أن كانت أشكال الآلهة الرافدينية بأشكال مركبة وكائنات خرافية في مواضيع الفن أصبحت "في الفن الإغريقي تمثل الآلهة بصورتها البشرية"[2] وقد كان لنظريتهم الجمالية تأثيراً على جميع نواحي الإنتاج الفني والشاهد على ذلك أن عظماء فناني العصر الذهبي للنهضة كانوا ينهجون نهج النظم والأسس التي ستها تعاليم هذه النظرية الإغريقية في تطبيق المبادئ الجمالية لقانون الايديياليزم تطبيقاً جديداً لا ينحرف عن مراعاة الإيقاع والانسجام والتنوع والنظام في تكويناتهم الفنية سواء في التصوير والنحت[3].

لذلك برع الفنانون في عصر النهضة أمثال (دافنشي ومايكل انجلو ورافائيل) بعد أن سيطرت عليهم المفاهيم المادية بكل ما يمت بصلة إلى المقاييس والنسب والتشريح وفق النسب الذهبية فكانت انزياحاتهم الفنية تميل إلى الجانب العقلي المرتبط بالواقع ، تلك النسب التي عدها الفنان الإغريقي مثال الجمال ولذلك كانت هذه

([1]) صاحب، زهير: الفنون السومرية، مصدر سابق، ص123.

([2]) إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، دار القلم ، بيروت، ط1، 1974، ص55.

([3]) حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر، دار الفكر العربي للطبع والنشر، ب.ت، ص8.

الفترة هي الأولى في وضع الفن بمواجهة العالم المادي الواقعي والعالم الذي أباح النظرة الإيهامية بالعمق لكنه لم يخل في الوقت نفسه من الانفعال والجانب الشعوري.

وعلى المبادئ ذاتها قامت الحركة الكلاسيكية الجديدة في الفن ، ... التي تم الإجماع عليها على أنها جاءت ردة فعل ضد الانحراف وزيف العواطف المصطنعة لدى الركوكو، مطالبة بالعودة إلى الروح العلمية والعقلانية والمنابع القديمة، ... وهو يتجسد في الرسم وفي الشكل الذي هو مدرك ومتفوق على اللون الذي هو محسوس وهادئ وساكن بينما الحركة هي (عارض) إذ على الفنان أن يختار مما يقدم إليه أفضل الأشكال ليصوغ منها الجمال المثالي[1]

إلا أن الجيل الحديث من شباب الفنانين الذين عاصروا الثورة الكلاسيكية ونهلوا من مبادئها رأوا فيها اتجاها متحجراً ونادوا بالخلاص منها لتحرير الفن من قيودها الصارمة والاتجاه لتوليف حركة فنية منزاحة نحو عوالم الخيال وحرية التعبير ، حيث أن للمخيلة والوجدان أثرهما الفاعل في الانزياح الجمالي الذي تنهض به الذات لتسمو فوق الطبيعة ومظاهرها وتحقيق العمق الروحي، فالانزياح باتجاه كوامن النفس الإنسانية من معارف وخبرات لا تستوقفها حدود الزمان والمكان فينفذ بحرية في كل اتجاهات اللاوعي والعقل الباطن ، وبالتالي تحيل الأشكال الفنية إلى إزاحات لا واعية متاخمة لعالم الأحلام ومعارضة لحيثيات الوعي العقلي ، لذلك "عملت الرومانتيكية على اقتراح حلول جدية لظاهرة العمل الفني المنظور من زاوية المشاعر والخيال الإنساني وسلطة الذات"[2] فبعد أن شددت الكلاسيكية على (العقل) انزاحت الرومانتيكية صوب العاطفة والشعور واللاوعي وجعلتها الرائد لغايتها الجمالية ، واعتبرت الجمال هو الحقيقة والحقيقة هي الجمال.

والحقيقة التي ينشدها الرومانتيكيون لم تكن الحقيقة المرئية بل أرادوها من نتاج الخيال لأنها أصدق وأسمى في جمالها يقول (ديلاكروا) : "إن كل فنان يمتلك بقدر فنيته

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق، ص20.

(2) الأعسم ، عاصم عبد الأمير: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، 1997، ص72.

نسبة من روح التقديس، وفي حال عدم الإيمان يكون مزوداً بمسحة روحية تمكنه من إدراك الحقائق التي لا يشترك فيها تفكيره المنطقي تلك الحقائق الوجدانية التي تصبح بمثابة إضافة خيالية تحل محل الإيمان"[1]، وهنا تطابق مع وجهة النظر السفسطائية في كون الحقيقة ذاتية ومن ثم نسبية وغير متعالية.

وفي التوجه الرومانتيكي أسس انزياح نحو المضمون ، وأهمية هذا التحول ليس في تخطي الإنسان لمقاييس الكلاسيكية والنظم الصارمة التي خضع لها طوال قرون عدة، ولكن في استعارته الحرة الحدسية والعفوية والانتقال تدريجياً في مجال الأهواء والنوازع واللاوعي الذي عّد المحرك الأساس لهم "فكانوا متعطشين إلى اللامتناهي والى تفخيم الملكات المعرفية وأطلقوا العنان للجانب الانفعالي ، وكانوا أكثر حداثة مما عُرفوا بخاصة عندما كشفوا عن الجانب القاتم من الحياة والأحلام واللاشعور وحركوا موجات من الفكر لم يكتمل تأثيرها حتى جاء القرن العشرين"[2] .

كما أن الإنسان مع الفكر الرومانتيكي، لم يعد هو المقياس كما هو الحال مع الفكر الكلاسيكي، إذ رأوا أن الإنسان هو سياق قوى كونية عظمى تحيط به أي ضمن (كُل) أو لا متناه أعظم منه.. والعقل في الفكر الرومانتيكي خلّاق إلى حد الإدهاش قادر على النفاذ في الخفايا والإنسان قادر بخياله وعقله على الخلق والاختراع واستحداث عوالم جديدة وقد وصفه (كولريدج) بكلمة القدرة التشكيلية وهذا يصح إلى درجة فائقة على الفنان الذي أصبح المثل الأعلى للإنسان في عالم الرومانتيكية وحل محل الفيلسوف (عند فلاسفة الموسوعة) فبدأ الشاعر في نظر (شيللي) أكثر من إنسان وصاحب رؤيا قادرة على النفاذ في الأبدي وكشف النقاب عن الجمال المختبئ في العالم ، وعند (شليغ) الفنان وحده قادر على حدس المطلق ومن ثم فأنه يقدم عملاً لا متناهياً لا يستطيع أي فهم متناه الإحاطة به كاملاً[3] وكان ذلك نتيجة لرسوخ

([1]) هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973، ص26.

([2]) باومر، فرانكلين – ل : الفكر الأوربي الحديث، ج3، تر: أحمد حمدي محمود، الألف كتاب (الثاني) 48، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص19.

([3]) باومر، فرانكلين– ل: الفكر الأوربي الحديث، ج3، المصدر السابق نفسه، ص31-32 .

فكرة التغير الأبدي للأشياء في أذهان الناس أبان القرن التاسع عشر واعتقادهم بأنهم يعيشون في عالم خلق وصيرورة .

إن هذا الاتجاه الكامل من الكينونة إلى الصيرورة والذي ازدادت سرعته في القرنين التاسع عشر والعشرين لا يستطاع تصوره بغير الهزات الكبيرة في العصور الحديثة مثل الثورة الفرنسية والثورة الصناعية والثورة التكنولوجية في الناحيتين الآلية والكهربائية التي أحدثت تراخياً في النسيج الاجتماعي التقليدي لأوربا القديمة ، فقد ازدادت سرعة الحياة وقذفت الحواس بمؤثرات ومنبهات جديدة لا حصر لها، ومع هذا فهي مدينة لثورات أبكر بدأت في العقل إنها الثورة العلمية لجاليلو ونيوتن ، التي رعت نمطاً من العقل حطم الأصنام التقليدية بما في ذلك صنم العقل نفسه، فلقد أصر العقل العلمي الدائم القلق الذي لا يعرف القناعة بالحقائق الحاضرة على إخضاع فروضه لإعادة النظر المستمرة وعلى تغييرها الفروض إذا اقتضت الضرورة[1] .

وقد ظهرت فكرة التقابل بين الفنون في هذه الفترة ، "وتصادف أن كثيراً من قادة الفكر الذين تزعموا الحركة الرومانتيكية كانوا يهتمون بكل الفنون ويعتبرونها شيئاً واحداً في جوهرها وتعبيراً عن ذات الروح الإنسانية الكامنة، ومن ثم انتشر المفهوم سريعاً في الفنون البصرية وفي الموسيقى ورقص البالية كما انتشر في الرسم والنحت وتصميم الحدائق ..وأحس الشعراء أن هناك رابطة وثيقة تربطهم بالفلاسفة وعلماء البيولوجيا الذين كانوا يصوغون الفكرة العظمى عن التطور الكوني"[2] .

وكان من نتائج تلك التقابلات الازاحية بين مختلف ميادين الحياة في القرن التاسع عشر وظهور الحركة الرومانتيكية لتنزاح في طريق ذلك الاتجاه الحدسي الملهم الذي أنار لها السبيل بالاعتماد في العمل الفني على الحدس والخيال والعاطفة.

وقد كان للعبقرية الفردية دور في الفن فقال (تيوفيل جوتييه) :أن العلم يختلف عن الفن في أن الفن يبدأ من جديد مع كل فنان فليس ثمة تقدم في الفن ...وان كل

---

(1) باومر، فرانكلين: الفكر الأوربي الحديث، ج1، المصدر السابق نفسه، ص36.

(2) مونرو ، توماس: التطور في الفنون ، ج2، تر: محمد علي أبو درة، مراجعة : احمد نجيب هاشم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص136.

فنان يبدأ من البداية على حيث أن رجل العلم يبدأ من حيث ينتهي سلفهُ... أن (روائع الفن) على النقيض من أعمال كثير من أساطين العلم ، لا تصبح قط عتيقة أو مهجورة بمرور الزمن أن لها صفة الدوام ما لا يتيسر للعلم ... وذكر (اوسكار وايلد) أن كل عمل من أعمال الفن إنما هو في جوهره حدس خاص لا يتجزأ .. وكتب (فتجشتين) في زمن احدث (ليس ثمة عمل من أعمال الفن أو العمارة أو التصوير أو النحت يمكن أن يكون مرتبطاً بعمل سابق بطريقة التناسل كما أن الطرز الحديثة لا تشكل مع الطرز القديمة نهجاً واحداً وكل عمل فني (انجز) على نسق فريد لم (يتم) بالمعنى نهجاً واحداً كبيراً لأنها كلها متصلة بعضها مع بعض بطريق التناسل) وهو يقول : إن تاريخ النمط لا يبين لنا تطوراً ولا انحطاطاً وفي مجال الفن يأخذ التغيير مكان التطور ويوافق (هربرت ريد) على أن الفن لا يتطور بأي معنى دقيق لهذه الكلمة [1] .

وتعد نزعة (الفن للفن) [*] Art for Art's sake واحدة من أهم مراحل الرومانتيكية إذ أقصت من الصورة الفنية كل الارتباطات العقائدية والأخلاقية والنفعية من اجل أن يكون العمل الفني مستقلاً قائماً بذاته وان غايته كامنة فيه وان قيمته في ذاته وليس فيما يشير إليه [2]

بينما نجد (جاكوبسون) قد نادى بان الفن لا يكتفي بنفسه – وفق المناهج النقدية الحديثة – بل على العكس من ذلك فهو يبين أن الفن لبنة في الصرح الاجتماعي ومكوّن متعالق مع المكونات الأخرى مكون متغير لان دائرة الفن وعلاقاتها بالقطاعات الأخرى للبنية الاجتماعية تتغيران جدلياً بدون انقطاع، إن ما يؤكده ليس انعزالية الفن بل استقلال الوظيفة الجمالية .. كما يؤكد أن محتوى مفهوم

(1) مونرو، توماس: التطور في الفنون ، ج1، المصدر السابق نفسه ،ص83-84.

(*) وهي حركة احتجاج على واقع المجتمع البرجوازي النفعي وترفعاً عن الواقعية والدعوات الاشتراكية الناشئة.

(2) الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، 1997 ، ص122.

الشعر غير ثابت ويتغير مع الزمن إلا أن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية هي كما أكد الشكليون عنصر فريد لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيي يجب تعريته والكشف عن استقلاليته وهي مجرد مكون من بينه حركية [1].

ويمكن عد الرومانتيكية البذرة الأولى لنشؤ الفن الحديث وخاصة مفهومها عن الموقف الذاتي بين الأنا الذي أصبح أمراً لا مفر منه وما يحمله من قوة انفعالية وحساسية فضلاً عن أن الحرية والإرادة والخيال هي امتدادات الرومانتيكية .

إن المنظور الكلاسيكي في الرسم منذ عصر النهضة وحتى بداية القرن العشرين اصبح مغايرا للتعبير عن روح العصر الحديث عصر الهندسة اللا اقليدية والمنطق الديالكتيكي والنسبية وبالفعل لم يحدث بمحض الصدفة أن صاغ (هيرمان مينكومنسكي) نظريته حول وحدة الفراغ والزمن ببعده الرابع عام 1908 وتحرر بيكاسو منذ عام 1907 من المنظور الكلاسيكي في لوحته (آنسات افينون) وألف الموسيقي (ارنولد شونبرغ) مقطوعته الموسيقية الرباعية الوترية الثانية في العام نفسه على الطريقة اللامقامية محققاً بذلك أول انعتاق عن سلطان المقام الطبيعي في الموسيقى [2] ،كل تلك الانزياحات وغيرها من أشعار بودلير والرمزيين وتحررهم من نظام القوافي الشعرية وتكثيف الجمل والتعويل على اليومي والزائل إضافة إلى الثابت أي تقديم عرض للانزياح ونفي له في ذات الوقت ، لذلك مرت المراحل الفنية وعبر أطوار التاريخ بانزياحات هائلة في البنى والتراكيب والأساليب والموضوعات والدوال والمدلولات ، وقد تكون جزئية وقد تكون جذرية شاملة فكما كان العمل الفني الرافديني يعبر عن دوال كونية شاملة ولم يكن يحده أطار فهو يأخذ بالاتساع والانزياح عبر المفاهيم المتغايرة في كل الأزمان، تجد أعمال النهضة أخذت نسبها الذهبية في النسب التشريحية حتى إطارها المحدد، فتبقى أعمال الفن العظيمة بحسب حدوسها الداخلية وجوهرها المراوغ في الزمان والمكان محيّلاً فعل التلقي إلى آلية التفاعل معها بالانزياح بين بناها السطحية والعميقة ذهاباً وإياباً .

([1])المناصرة،عز الدين:علم الشعريات ،مصدر سابق، 207 .

([2]) الشوك ، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، مصدر سابق، ص82.

إن ما يجعل العمل الفني الحداثي لا منطقياً بالقياس إلى المنطق الديكارتي والرياضي هو طابعه المتغير المنزاح مع كل قراءة ، "لان مجال الفن ليس هو المنطق الأرسطي. ان النص منفتح باستمرار على الجديد و اللامتوقع"... منطق النص ينبثق من قوانين النص الخاصة ولا يمكن أن يكون فعلاً إلا بالعودة إلى عناصر خارج – نصية كالجنس الأدبي والايديولوجيا والإطار الثقافي والسياق السوسيو ثقافي"[1] .

وبسبب فعل الانزياح يكون العمل الفني قائماً على خلق متواصل للمعنى ، إذ أن كل مستوى من مستويات المعنى يكون دالاً دائماً لمستوى معنى آخر وهكذا فهو لا يتخذ غاية نسخ الواقع وتصويره بل يتجاوز ما هو أعمق فمدلول العمل الفني لا يقوم على الدلالة الذاتية ، وإنما على الدلالة التضمينية فالمعنى يسلم إلى معنى آخر حتى تتحدد صور معنى العرض الانزياحي بشكل غير متناه وكان المتلقي ازاء مرايا متقابلة تظل كل منها تعكس صورة الأخرى إلى ما لا نهاية فهو يظل يوحي بقراءات متعددة تنطوي على معان متنوعة ، وهو "لا يستمد تأثيره من كونه يفترض معنى وحيد على متلقين متعددين ، إنما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان وحيد"[2] وصولاً إلى التعبير الذي يكشف عن المقصود والمتواري .. لان العبارة هي حامل الفكر من الأعماق الجوانية إلى الآفاق البرانية بواسطتها وبفضلها يفهم الآخر ما أردنا التعبير عنه والإشارة .

من هنا فالانزياح بطبيعته خرق للغة بشكل عام وللغة الفن بشكل خاص وتشويه لها وهدم وإخلال في نظامها ، وان هذا الاختراق يعقبه توازن وتماسك ونظام وبناء يحل محل الزعزعة والتجاوز في إبلاغ الرسالة وفهم منظومة العمل الفني وهذه هي ميزة اللغة (الخطاب الكبير) – أي الفن بطابعه الشمولي – كما هي ميزة النص (الخطاب الصغير) – أي العمل الفني الحداثي – فميزة اللغة (الفن) لانها تسمح

---

(1) خمري، حسين. نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ، ناشرون، مطابع الدار العربية للعلوم . ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر ، 2007 ، ص246.

(2) بارت، رولان: النقد والحقيقية ،ت: إبراهيم الخطيب، مجلة الكرمل ، ع11، مؤسسة الكرمل الثقافية ، فلسطين، رام الله ، 1984، ص56.

بالابتعاد عن الاستعمال المألوف بوساطة الاضطراب ثم ما يلبث هذا الاضطراب أو الاختراق أن يصبح هو نفسه انتظاماً جديداً وميزة النص (العمل الفني) لأنه تأليف الآخر لحقلي الأطروحات والنقائض في بنية لغوية يجمع فيها ما بين التعارض والائتلاف ، الضغط التنازلي والدفع المتعالي، فالانزياح حركة بين الثوابت وهو ما يجري الاشتغال عليه في مدارس الحداثة الفنية فكل منها جاءت بخروقات واضطرابات في مفاهيمها وأساليبها وطابعها الشعري حتى وصلت غايتها وثوابتها المتعارف عليها فتنزاح وتفسح المجال لغيرها لتأتي بخروقها المغايرة للسابقة واللاحقة عليها وهكذا دواليك ابتداءً بالانطباعية وصولاً إلى السريالية ، من هنا فالانزياح ليس هدف للشعرية بل غاية ووسيلة إلى هدف.

الانزياح في الحركات الفنية الحديثة

الانطباعية وما بعد الانطباعية :

لقد شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر تحولات وانزياحات مرحلية تداخلت مع الإنسان والحيثيات الفكرية والعلمية والاجتماعية، وكان ظهور الحركة الإنطباعية أحد هذه الازاحات ، وقد عُرفت حركة فنية لها فلسفتها ومصادرها الخاصة وتسمياتها المتعددة كالتأثرية والحسية. لكن اللفظ الأكثر شيوعاً هو الانطباعية نسبة إلى ما بقي في ذهن الفنان من انطباع عن الأشياء ، وجاءت الانطباعية صياغةجديدة اشتغلت في الحيثيات والبنى المضمونية للحركة الواقعية التي تزعمها (كوربيه) في طريقة رسم الطبيعة الخارجية، ومخالفته للمعيار الكلاسيكي وقواعده الثابتة في الرسم اذ لا يتم الانزياح إلا بخلفية قاعدة معيارية جاهزة صراحة أو ضمناً ينبغي إذن توقع أن تكون القاعدة المعيارية محددة بطريقة أو بأخرى في النص ذاته الذي يتم فيه الانزياح" [1].

فكانت الانطباعية حركة تمرد متعمد للسياق الأكاديمي الرسمي" إذ يتم تصنيفها كأحد الأحداث الهامة التي قادت الإنسان لان يعي طبيعته الزمنية ويحدد مكانه في

(1) كيليطو عبد الفتاح: المقامات (السرد والإنساق الثقافية) ، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب ، 1993، ص138.

الزمان ويتلمس هذا الواقع[1] ، ولما كان الانزياح يتخذ أنماطاً مختلفة من ناحية تنوعاته أو تحققاته العينية في النصوص الفنية ، وهو ما جرى الاشتغال عليه في الانطباعية والحقب التي سبقتها.

تعد الانطباعية فترة انتقالية ازاحية حيث فصلت بين كل ما لدى الكلاسيكية والرومانتيكية من عقلانية وما بعد – عقلانية، وبين فنون القرن العشرين وأزاحاتها المتباينة، وصارت كلمة انطباعية جزءاً أساساً من تاريخ الفن، وحاولت خلق فن صوري يمتاز بخصوصيته من زوايا عدة كالرؤية والتقنية من خلال مخالفتها للمعايير والأساليب التصويرية الكلاسيكية وانزياحها نحو تقديم رؤيا مغايرة للطبيعة وظواهرها القائمة على الرصد الآني المباشر للصورة المتغيرة بفعل تأثيرات الضوء وظلاله والازاحات التي تجري على المادة شكلاً ولوناً.

عوّل الانطباعيون كثيراً على الضوء واللون وأزاحوا الخط حتى عن الحدود الفاصلة بين الأشكال بعد أن كان عنصراً أساساً في العمل الفني وأحلوا اللون محله، وهنا أصبح اللون انزياحاً لمعيار الخط بأعتبار أن الخط كان قاعدة أساسا فهو الذي يخلق الصورة، وكان اللون لمجرد ملء الفراغ بين الخطوط. لكن مع الانطباعيين" عدّ اللون بدرجاته وإشراقاته العنصرالفاعل الذي اعتمده الفنان الانطباعي في تحريك المشهد وبمعالجة أسلوبية استبعدت حدود الشكل وأبعاد الحجوم، الأمر الذي زحزح شيئاً فشيئاً المظور الهندسي النهضوي بالاعتماد على درجات اللون وتضاداته في تحقيق العمق فارتبط ثراء اللون بتكامل الشكل وحيويته"[2] وهكذا فأن إزاحة اللون الوصفي إلى لون مستقل ذي قيمة ذاتية خاصة مع (فان كوخ) و (غوغان) لاحقاً لتصبح مكوناته السكونية دينامية متبدلة منزاحة دوماً توحي بسبب تداخل الموجات اللونية في الطبيعة بهذا الطابع النموذجي للإشعاع الشمسي ، فالعالم إذاً نشاط لوني دائم ، لعب ألوان دائم.

(1) أمهز ، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (1870-1970) التصوير،دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص35.

(2) ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص76.

وأصبحت القيم اللونية مخالفة لما عرفها الكلاسيكيون،إذ تعددت قيمتها بوساطة الضوء الذي تتلقاه فلم تعد الشجرة خضراء والسماء زرقاء بل هي تتبدل بتبدل الضوء فأصبحت الأشياء تنزاح في ألوانها وتحدد طبيعتها كثافة الموجات الضوئية وتواترها من خلالها يتم إزاحة الألوان ببعضها إلى بعض وصولا إلى الإحساس بها من قبل المشاهد إذ لم تعد الألوان خاصية للأشياء، وكل لون يستدعي اللون المتمم له. وتجدر الإشارة إلى أن الانطباعيين اهتموا بالصورة المتغيرة وغير الملموسة التي يعطيها النور والجو للشيء الذي تحيط به أكثر من اهتمامهم بالشيء نفسه وبمادته وتركيبه، فقد ظل اهتمامهم متجهاً نحو العالم الخارجي، اذ ينحصر (الشيء) بالصورة التي يطبعها على شبكية العين ، من هنا يأتي تفضيل الانطباعيين للمناظر الطبيعية إذ يحتل (اللاملموس) اللامتعين حيزاً كبيراً من المكان، وتفضيلهم للانعكاسات الضوئية على الماء ولحركات السحب في السماء، فضلاً عن ذلك أنهم لا يكتفون بتسجيل انطباعاتهم بل يسعون إلى تحليلها ، فهم يعرفون أن النور مركب من الألوان الأصلية كما يظهرها الموشور فتركز اهتمامهم بهذه الألوان الأصلية لتصوير تأثيراتها وبذلك سمحوا لذاتهم أن تتعالى على الواقع الموضوعي، لذلك " جاءت الانطباعية بنظرة جديدة للأشياء من خلال تفكيك وتفتيت سطح الشكل الخارجي وإحالته إلى عدد من الذرات الملونة "[1] وهنا يمكننا أن نشير إلى مقاربة الإزاحة في الرسم مع الإزاحات الجيولوجية، ويمكن القول أن الانطباعية من خلال تعاملها مع المادة وطبيعتها التكوينية الفيزيائية ، ذلك التحول من السطوح الصلبة المتماسكة في الفنون الواقعية إلى التشطير الهندسي كما في التقسيمية أو إلى التفتيت النقطي كما في التنقيطية كما في الطبيعة التي يتحول الحجر فيها إلى رمال وهي أحالات علمية جيولوجية. أي أنهم أحالوا لوحاتهم إلى مسطحات لونية معتمدين على إحساساتهم البصرية ، وكان لهذا نقطة ازاحية مهمة في انطلاق مدارس الحداثة في تغليب الذات على الموضوع، إذ أصبح من الممكن أن تمثل اللوحة أي شيء، فالفن بنظرهم ليس حالة ذهنية بل هو العفوية والإحساس المباشر الذي ينقله الفنان بأمانة مجسداً الانتقال السريع من الإدراك إلى الحركة

(1) ليماري ، جان: الانطباعية، ترجمة : فخري خليل، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص141.

التصويرية، وأتاح الأداء الفنان الانطباعي السريع وضربات الفرشاة الفورية التي تمكنه من رصد اللحظة إلى تفتيت المشهد المرئي، والميل شيئاً فشيئاً إلى تجريد الأشكال الأمر الذي دعى إلى التعامل مع الظواهر بمعطيات ذاتية أضفت على المشهد شاعرية وغنائيتها فتناغمت والطروحات الحداثية.

كان ميدان الانطباعية إعادة بناء الطبيعة على أساس جديد تبعاً للكشوفات العلمية للضوء الذي أضحى يؤلف القاعدة الأساس في الرسم اذ تلاشت التحديدات في ظل تقلبات الجو المتعاقبة إضافة للدراسات المستفيضة للقوام البشري وللشكل والفضاء ومجمل التكوين إضافة لذلك ذيوع المطبوعات اليابانية وتطور التصوير الفوتوغرافي فكان للأسلوب الياباني دور في زيادة الغنى الرؤيوي الأسلوبي للانطباعية الذي غذى بالتالي مخيلة الفنان بالواقع الجديد للوحة الذي يتفق مع هذا الحس بالصيرورة الكونية الذي يصور العالم المتبدل.. بل ما أدهش الغربيين، "ليس فقط الاجتزاء الاعتباطي والمنظور المائل لهذا الفن بل أيضاً الفلسفة التي أوحت به وهي فلسفة تبدلية الأشياء"[1] لذلك كانوا متأثرين بسحر الفن الياباني من خلال عفويته الزخرفية لتشطير العالم المرئي على وفق التناغم اللوني والخطي وفي تحولاته المفاجئة وفي تناقضات قيم النور والعتمة[2].

لقد آمنت الانطباعية بأن الحقيقة ليس لها وجود وإنما هي صيرورة تتلاحق ولابد من ملاحقتها لذا نجد كل لوحة هي تسجيل للحظة في الحركة الدائمة للوجود[3]، كما إن الانجاز الكبير للانطباعية على صعيد الإزاحات البنائية التكوينية في العمل الفني هو ما جعلها لا تتبع في مسيرتها العامة منهجاً فكرياً وفنياً محدداً ونشأت عنها بعض التباينات في الرؤية المعرفية والأسلوبية بين الفنانين.

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص40-41.

(2) مولر، جي. أي وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، مر: جبرا غبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، 1988، ص19-20.

(3) الشاروني، صبحي: المذهب التأثيري في الفن التشكيلي، مجلة: آفاق عربية، ع(3)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1978، ص51.

لقد تمكن الانطباعيون بفعل التداخل الإزاحي بين الفن والعلم من تحليل الضوء وانعكاساته على المظاهر الطبيعية، وقد عمق هذا التحليل من تبريرهم الاستجابة الآنية المباشرة في الأداء، بعد أن كانت الاستجابة غير مباشرة ،اذ لم تكن هناك أعمال فنية تنتج للحظتها في عصور سابقة مع حفاظهم على رؤيتهم الفنية الذاتية التي تغلب الإحساس بالشكل المتجدد لكونه حادثا عابر لن يتكرر أبداً بفعل الإزاحات التي يخلفها مرور الزمن، والجمال الانطباعي ذو نزعة (أرسطية) أي جمال كما ينبغي له أن يكون وليس كما هو فالفنان اسقط المحتوى ومدلولاته ، وأحال الشكل الفني إلى حامل ومحمول في الوقت نفسه ، فاللحظة الشعورية فيه هي التي تقدر لحظة الجمال وليس المشهد الخارجي ، لأن المشهدية الخارجية تظل في زوال لكن الانطباعية في رصدها الشعور اللحظي تحيلنا إلى نقطة جمال بين الزوال والوجود تخضع لمنطق الديمومة فكل مشهد من مشاهدها يتصف بطاقة حيوية تجمعت بها كل عناصر الذات وتفجرت في لحظتها الذات ضمن الوجود المتحرك الذي يعطي لها فرصة التجديد الدائم. إن مقولة الانزياح والتغير الدائم من المسلمات التي تشمل تنوعات النص الأدبي والفني ، وقد حاول (موركافسكي) أن يسن قانوناً داخل قانون الانزياح: "كلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتاً في لغة ما ، كان انتهاكه أكثر تنوعاً .. وكلما قل الوعي بهذا القانون قلت إمكانات الانتهاك" (1)

وقد كان للشعراء (بودلير ورامبو ومالارميه) دور فاعل في إحداث تغيير معرفي وجمالي جذري أثر بشكل مباشر في الخطاب البصري للرسم الحديث ، ولا شك أن بداية التحول الفني يعود إلى الانطباعية ، فكما خالف هؤلاء الشعراء قواعد النظم التقليدية وأشاعوا الحرية والخيال، أحالت الانطباعية معالم الأشياء إلى ضربات لونية بحيث أصبح اللون هدفاً وغاية ويجسد رسالة اتصالية وضرورة داخلية، وحاولت أن تزيح نسبياً قوانين التمثيل في مفهومه التقليدي في سبيل ملاحقة التحول والتشتت والانتشار الشاعري. وقد أشار (سيزان) إلى أن الانطباعية تسعى إلى " تفكيك للألوان على اللوحة ثم إعادة تركيبها في العين، وان اللوحة لا تمثل شيئاً ولا ينبغي لها أن تمثل

(1) ناظم ، حسن : البنى الأسلوبية، مصدر سابق، ص44 .

شيئاً غير اللون"[1] ، فاللون يدخل في صيرورة التشكل (التحول) والإزاحة التداولية البصرية الجديدة ، وهو ما دفع الانطباعي إلى تحسس الزمن المتحول فكان الكوجيتو الخاص بهم (أنا أحسن إذن أنا موجود)، وبذلك اقتربوا من فلسفة (بوماجارتن) في تأكيده على الإحساس الجمالي في الحكم وانفصاله عن الحكم العقلي بسبب إحساسهم بحركة الضوء وسيولة الزمن المستمر وتغاير الدرجات اللونية، والإنسان بوصفه جزءاً من الكون فهو الآخر مغمور بتلك الإزاحات التي يحويها تحول الزمن، وهو ما أشار إليه (برغسون):"إن الوقائع المباشرة للوجدان تشهد بأن الحياة النفسية تيار غير منقطع من الظواهر المادية التي هي أكثر من الأحداث المتمايزة المتعاقبة ، فالحياة النفسية تلقائية كونها انبعاثا من الباطن وخلقا مستمرا وديمومة لا تحتمل عودة الماضي ورجوع ظروف بعينها"[2].

إن الانطباعي كان يحلل ويركب الشيء أكثر مما ينقله ، وقد اختلفت آليات وأساليب ومعالجات وحتى مواضيع الفنانين فيما بينهم فمنهم من أهتم بتصوير اللحظات العابرة وانتقالات الزمن بل تحولت أعمالهم إلى محض أنغام موسيقية ومنهم (مونيه) الذي قال: (نرسم كما العصفور يغرد) في إشارة إلى مقاربة الرسم من الموسيقى وتفعيل موسيقية النص الفني، ومنهم من أوجد عنصر الدهشة في الفن مثل لوحة (مانيه) (غداء على العشب) ومنهم من حاول أن يمسك بلحظة ثابتة في الزمن المتحول مثل (سيزان) في التأكيد على المفاهيم الأفلاطونية لصالح الثابت ، بينما كانت انطباعية المحدثين (جورج سورا وبول سينياك) أول محاولة لتنظيم منهجية الانطباعية بين أنه تنظيم فيزيائي خالص ووسيلة ميكانيكية في الغالب وقد أدى تفكيك اللون إلى تفكيك الشكل والنتيجة سطح متقطع ،او حيوية لمسية تشبه اهتزازات المكان ،فهو احساس للشبكية يحطم هدوء السطح .

(1) اسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، دار القلم ، بيروت، ط1، 1974، ص146.

(2) فرانكفورت وآخرون: ما قبل الفلسفة،ت: جبرا إبراهيم جبرا، مر: محمود أمين، دار مكتبة الحياة، د.ت، ص35.

يعتبر (ادوار مانيه 1832-1883) الباعث الحقيقي للحركة الانطباعية، وقد جاءت لوحته (غداء على العشب) كما في الشكل (3) بأسلوبها الإزاحي المغاير للمنطق العقلي في تقديم شخصياته بطريقة مخالفة للأعراف والتقاليد السائدة والتي شكلت استفزازاً للمتلقي على مستوى الذائقية الجمالية في المجتمع الغربي آنذاك بحدود جرأة وفضائحية نتاجات كهذه على المستوى المضاميني وتأثيراتها (السيسو ثقافية) ، قد شكلت إزاحات حديثة شأنها شأن إدخال (كلاب وجنائز) في لوحات (كوربيه) في خطابات كانت تعد مقدسة يعد تمهيدا لإزاحة مضامينية، وأن الأشكال بمسوخاتها في لوحة (آكلو البطاطا) لفنسنت فان كوخ وفي تراكمات ألوانه الكثيفة تعد تلك المعالجات توطئة حقيقية لإزاحات تقنية وأسلوبية[1].

لذلك فان المتتبع لفن التصوير حتى ظهور الانطباعية كان يتم فرش اللوحة بطبقة من لون قاتم ثم إضاءة اللوحة تدريجياً بالألوان الزاهية فقلب مانيه هذه الطريقة رأساً على عقب بادئاً بفرش اللون الفاتح ثم إضافة الألوان القاتمة تدريجياً قبل أن يجف اللون الأول، وكان يضيء معظم الوجوه من الأمام دون تحديد لمنبع الضوء الأمر الذي يجعل هذه الأشكال والوجوه مسطحة بدون تجسيم ، وكان لغياب الخط والتباينات اللونية أثره في عدم تحديد الأشكال مما جعلها تتداخل مع بعضها في الفضاء الذي يبدو مسطحاً بطريقة عشوائية ، "وتنامى هذا الخرق والتجاوز للصورة التمثيلية بعد تأثره بـ(بودلير) و (مالارميه) الذين أسهموا في إحداث تغير معرفي وجمالي جذري، أثر بشكل مباشر في الخطاب البصري الذي تمخض عنه الرسم الحديث"[2]

وبينما كان (مانيه) رائد الانطباعية الأولية قريباً من خطى الشاعر بودلير في اعتبار (الأناقة) مذهباً في كل شيء نجد (مونيه 1840-1926) ذهب إلى ابعد من ذلك إلى البحث عن الأناقة الداخلية للموضوع في الرسم ، وبهذا فأن (مونيه) المجاز

(1) وادي ، علي شناوة، الإنزياح وتقويض منظومة الأنساق العقلية في الخطاب البصري لفن ما بعد الحداثة، جريدة الأديب ، السنة السادسة ، العدد (181) ،بغداد ، 18 شباط 2009، ص17.

(2) ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، مصدر سابق، ص77.

إلى تأثير (الزمن) على هذه الأناقة سواء على جانب الأشخاص أو الأماكن التي كانت الموضوع الأثير لديه، وإذا كان الانطباعيون ومنهم (مانيه) قد جعلوا المكان في الطبيعة مركز اهتمامهم فان (مونيه) قد أضاف إلى الانطباعية بعداً آخر هو بُعد الزمن بعدا جديدا في الرسم وتأثيره على موضوع اللوحة يتضح جلياً في أعماله التي اتخذت من أماكن مختارة مواضع لها منها (كاتدرائية روان – بحر المانش- نهر التايمز – مدينة البندقية – نهر السين) وهي أعمال أولت اهتمامها الأول لتأثير الزمن على الموضوع يومياً أو في مختلف ساعات النهار واختلاف درجات الحرارة والضوء والغيوم والضباب والأمطار والصحو ، وقد انتقل (مونيه) في أعماله من المكان الثابت وانزاح إلى شبه المكان المتغير بين لحظة وأخرى والانتقال من الحسي الغفل إلى الحسي المتحول فلا وجود لمنظر طبيعي بقوته الذاتية بما أن مظهره يتغير في كل لحظة ولكن الجو المحيط يعيده إلى الحياة وهو نوع جديد من الرسم يكشف طبيعة الإدراك أكثر مما يكشف طبيعة الشيء المدرك، فالتقط صفحة الماء غير الثابتة وتأثيرات الضوء ومتغيراته والإزاحات التي تحدث بفعل حركة الأشياء والرياح والأمواج أي انه حاول أن يدرس التغير في الضوء على المرئيات وان يهتم بشكل الحركة الدائمة للضوء"[1] ثم انتقل في موضوعاته إلى التقاط موضوعة الدخان الذي تنفثه مكائن القطارات وهو عنصر أكثر انفلاتاً وانزياحاً من الماء، فشكله يظهر بحركات داخلية وخارجية وسطوحه المنحنية وانعكاسات الضوء عليه وبالتالي الأشكال التي تنتج عن حركته هاتان اللقطتان (الماء والدخان) لا تمثلان المكان تحديداً أو الزمان إنهما شيء من هذا أو شيء من ذاك أو كلاهما معاً متداخلان بفعل عبقري، وهنا المشاهد لا يتعامل مع لوحاته مشهدا يراه بل كتلة أحاسيس تنتقل إليه فتغمره في شكل حتى الطبيعة نفسها تعجز عن الوصول إليه، بما يقترن من الفكرة القائلة . "الكتلة دائماً، الكل ذاك الذي له فينا أشد الوقع علينا أن لا نفقد أبداً الانطباع الأول: إن كنا حقاً قد تأثرنا فالصدق في أحاسيسنا سينقل بدوره إلى الآخرين"[2] .

(1) الرباعي ، أحسان عرسان: المختصر في تاريخ الفن العالمي، دار الكندي للنشر والتوزيع، دار نور الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2002، ص139.

(2) مولر، جي. أي وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص20.

(مونيه) كان أكثر الانطباعيين انفعالاً إزاء الطبيعة، فعندما رسم سلسلة لوحاته عن الأماكن، إذ وثق جماليتها عبر أوقات مختلفة، لم ينقل فقط المتغيرات الفيزيائية فقط نتيجة تغير زاوية النظر أو تأثيرات المناخ أو الضوء بل نقل (الإحساس) المتغير لدى الفنان في كل مرة إزاء موضوعه . أي محاولة الإمساك بالأوجه المتعددة لموضوع واحد في عدة لوحات بعكس سيزان الذي حاول الإمساك بتلك الأوجه المتعددة في عمل واحد – فنجد أن بعض تلك الأماكن المعروفة مثل (كاتدرائية روان) إنما تلاشت ملامحها في اللوحات المتعاقبة فأحالها إلى أشكال ضبابية أو بقايا معالم "لذلك استعيض عن المنظور التقليدي المبني على أسس هندسية خطية بتدرج لوني يوحي بالعمق أو المدى الفضائي" [1] ، فراح يرسم الزنابق المائية وأشجار الصفصاف بطريقة انتقائية على المنوال ذاته حتى أصبحت متداخلة متشابكة من خلال خطوط لونية متتالية ولعل هذه النتائج الأرضية التي أسس عليها الفنانون التجريديون فيما بعد فنهم في القرن العشرين فتحولت الأشكال التي قادت (بيت موندريان) 1872-1944 إلى التجريد الهندسي وقادت كاندنسكي 1866-1944 الى التجريد التعبيري وهو ما أشار إليه (الآن باونيس) في تأثير (مونيه) ولوحته (بيدر التبن) في (كاندنسكي) وتوحيد الرؤية بين مونيه وكاندنسكي يعتبر نقطة الانعطاف لكاندنسكي وللوحته التجريدية ، وان تأثير الانطباعية في التجريد كان عن طريق اللون فقط وليس الشكل فاستطاعت أن تجلب معها نوعاً من التجريدية التي اتضحت في أعمال فناني ما بعد الانطباعية بوضوح فان (فان كوخ) كتب في احد رسائله إلى أخيه (ثيو) : "إن لوحاتي تحتاج إلى تجريد" [2] ، وأصبحت اللوحة مع مونيه تعطي انطباعاً دائما بأنها عمل لم يكتمل أي في حالة انزياح دائم نحو المتحرك اللانهائي، بأشكالها الحلمية ما بين الواقع والتجريد.

يتبين من ذلك أن هذه الفترة كانت فترة ثرية زاخرة الإنتاج والتنافس، وان الأمر لم يقتصر على التحولات الأسلوبية والتقنية الجديدة بوصفها انزياحات تشكيلية

---

(1) الرباعي، إحسان عرسان: المختصر في تاريخ الفن العالمي، مصدر سابق،ص133.

(2) باونيس، الآن : الفن الأوربي الحديث،ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1990، ص453.

حديثة، بل أن الانزياحات الحقيقية جاءت نتيجة التحولات الجوهرية في المنظومة الثقافية والفكرية والمعرفية التي سادت أوربا والتي أدت إلى تلك التحولات التشكيلية.

وقد امتازت الحركة الانطباعية بتعدد الأساليب الفنية بحسب رؤى الفنانين الانطباعيين، وقد أدرك الفنان (جورج سورا1859-1891) وغيره من الشباب الانطباعيين ضرورة دخول المعرفة العلمية - بوصفها معرفة أصبحت فاعلة ومؤثرة في المنظومة الفكرية والاجتماعية - إلى فن الرسم وخاصة ما يشمل ويتعلق بالألوان والبصريات وظواهر الرؤيا، فخرج (سورا) عن القواعد الكلاسيكية التي قامت عليها التأثيرية الأولى التي تمثل في مجموعها المطابقة للأوضاع الطبيعية وذلك باتخاذ أسلوب ينزع إلى التجريد الهندسي في دراسة الأشكال الطبيعية التي تتضمنها لوحاته ، "وعمل على تعميق البعد الثالث وقد ضمنه عدة امتدادات عكس التأثيريين الأوائل الذين اكتفوا ببعد واحد اقرب إلى التسطيح بالنظر إلى امتزاج الأشكال ببعضها في الصورة "(1).

فالسياق الفني يمكن أن يتجدد عندما يعمد الفنان المبدع إلى تحديث شفراته الفنية، ويحدث ذلك عندما يعيد الفنان النظر في العلاقة التي تربطه بهذه الشفرات ، إن تمرد على العلاقات السائدة وأزاحها كما فعل سورا في إزاحة الجانب الحسي الانطباعي وإبداله بالجانب العقلي أدى إلى اجتراح علاقات جديدة تقود إلى ضخ دماء جديدة في السياق الهندسي الذي ابتدعه تبعث فيه الحيوية اللونية والمغايرة الشكلية وخلخلة الرؤيا المعتادة وسبب ذلك يعود إلى حقيقة "إن الشفرة هي اللغة الخاصة بالسياق ،ولها خاصية فريدة في قابليتها على التجدد والتغيير والتحول حتى وان ظلت داخل سياقها"(2) والشفرة في قابليتها على التحول والتغيير نجدها ضمن الاتجاه الواحد كالانطباعية وسياقاتها المتعددة كالتقسيمية والتنقيطية أو ضمن الاتجاهات الفنية المتعددة.

---

(1) الرباعي، إحسان عرسان: المختصر في تاريخ الفن العالمي، مصدر سابق، ص140.

(2) شاهين ، ذياب: التلقي والنص الشعري، دار الكندي للنشر والتوزيع ، ط1، الأردن ، 2004، ص134

وفي نهاية عام 1883 بدأ الرسم بألوان غاية في الصغر (ينقّط) وسمي هذا الأسلوب بـ(التنقيطي) وفي التنقيطية لم تقف حقائق العلم حائلاً أمام شمولية الرؤية وإنها قد نزعت نحو التجريد "والحد من واقعية الأشكال وعزلها عن القوالب الطبيعية المعهودة في الفن التقليدي" [1] ، والتنقيطية Pointillism من ضمن الانزياحات الأسلوبية التي ظهرت ضمن الحركة الانطباعية واعتمدت البحوث العلمية في الضوء وخاصة قانون (التضاد والتزامن) وهي آلية أكثر تروي وتعقل أي أظهرت انزياحاً عقلياً في استخدام اللون وإيقاظ الذهن من سبات العادة بدلاً من الانزياح باتجاه الحس الذي اعتمده (مانيه ومونيه ورينوار وغيرهم) وهو ما دعا (جورج سورا) و (بول سينياك 1863 – 1935) إلى تقديم الانتهاك المقصود أو تقديم الأسلوب الفني الجديد الخارج عن المألوف في تقنيات اللوحة بغية الوقوف على تصحيحه الخاص، أي هناك عرض للانزياح ونفي له في الوقت ذاته، فقاموا بمعالجة اللوحة بطريقة خاصة تعتمد استخدام الألوان النقية بصورة تقسيمية بحيث تتماثل المتضادات التي تمتزج في عين المشاهد فكان تصحيح هذا التقسيم يعتمد على عين المتلقي التي تمزج الألوان المقسمة على اللوحة تلقائياً في أثناء عملية الإبصار، وان المسألة كانت ستصبح أكثر سهولة لو كان يهدف لخلق الإيهام في المشهد المرئي أو لامتناع العين والعقل بنوع من التوزيع الموسيقي للألوان والأشكال ولكن العملية من الناحية الفعلية أكثر تعقيداً ، فانك ستكشف في صورة عظيمة بناءً متكاملاً من القيم بعضها علمي وبعضها شكلي وبعضها روحي" [2] وهو ما يتضح في لوحة (سورا) (عصر يوم أحد في غراندجات 1885)كما في الشكل(4) قد يبدو فيها الانزياح في المشهد الواقعي إلى نموذج فريد ليس له سابقة في أساليب الفن القديمة من التناغمات اللونية فأحال وجود الأشخاص والأشياء مسوغاً هندسياً من خلال تشطير عمله الفني إلى سطوح متساوية متفاعلاً مع جو اللوحة العام في انزياحه العقلي للأشكال الحسية .

---

(1) حسن ، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر، مصدر سابق، ص42.

(2) ريد، هربرت : معنى الفن ،ت: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص206.

وهنا تم الاشتغال بالحيثيات من خلال اعتماد الدقة والالتزام بالقاعدة مع تميزه بطابع شخصي من حيث أن الدقة عند الكلاسيكيين امتازت بالنسب التشريحية والمنظورية وطابع الألوان التقليدية بينما لدى (سورا) فكانت دقته في التجريد الهندسي للتقسيمات اللونية وهو ما يختلف عن التجريد الهندسي اللاحق لدى موندريان ، " فكان سورا يحسب مكان كل نقطة صغيرة من اللون في تحديد وضع الأشياء بالنسبة إلى بعضها في عمق اللوحة ، إلا أن هذه الكثافة التي تتميز بها الأجسام في لوحاته قد اقترنت بالتفتت كان في بمثابة النواة التي نشأت منها المدرسة المكعبية بعد ذلك وكان (سورا) ينسق الأشكال والخطوط لوحاته تنسيقاً دقيقاً بحيث ينسجم كل عنصر مع غيره من العناصر انسجام النغمات في لحن موسيقي"(1) ، وهنا يمكن الربط بين غنائية اللون لدى سورا مع الشعرية والخروج عن اللغة الفنية المألوفة " فالشعرية بوصفها نظرية متماسكة تبحث عن الثوابت التحتية التي تتعالى فوق التنوع اللامتناهي للنصوص الفردية، لهذا يصرح جان كوهن على أن الشعرية تبحث عن ما يجعل من عمل ما عملاً شعرياً "(2) ، لذا نجد سورا أيضاً اشتغل في الثوابت الهندسية التحتية لبنية الأشكال في الطبيعة وتنوعها اللامتناهي، فقام بتفكيك السطح ورجرجته ومن ثم الإطلالة على الطبقات التحتية (الجوهر) ، وبالتالي تفككت معالم الأشياء وانزاحت الروابط المكانية المتحولة لكنه اعاد بناءها وتشييدها على نحو مغاير للمألوف السائد.

وقد كتب (سورا) قبل وفاته (أن الفن هو انسجام المتضادات) أي تضادات الخط إلى تضادات النغمة واللون التي سبق أن أرسى قواعدها، وهذه الأفكار كان يشاركه فيها (بول غوغان) 1848 – 1903 فكان أيضاً يتأمل المعنى التجريبي للخطوط والألوان والأشكال ، لذا يعد سورا مرحلة انتقالية أزاحية ما بين المرحلة التأثيرية ومذاهب الفن الحديث.

---

(1) ريد، هربرت : معنى الفن ،نفسه ، ص140.

(2) الددة ، عباس رشيد : الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عن العرب، سلسلة الفكر العراقي الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1، بغداد، 2009، ص126.

لقد عملت الانطباعية الجديدة على تفكيك بنية الواقع الثابتة وانزاحت على الحجمية الثقيلة الكلاسيكية وأحلت اللون بدل الخط الفاصل والانطباعية بتفكيكها للأشكال الحسية وتحويلها إلى ضربات لونية مجزأة خلخلت الرؤيا إلى مفهوم جديد للشكل.

ففي التنقيطية وجدنا أن بنية اللوحة اعتمدت مبدأ التجانس بين المتناقضات وضبط مسافة التوتر،وهي فكرة فيثاغورية – اذ التكوين هو بنية منسجمة من تماثل المتضادات، بينما نرى (سيزان1839-1906) حاول خرق هذه البنية التقسيمية وإزاحتها التي شطرت السطح التصويري وفككت معالم الأشياء الظاهرية المتغيرة، وانزاح صوب الجوهر الثابت واعتمد منهجه البنائي على المنظور التراكمي وتداخل المستويات المسطحة بشكل متجاور وكذلك عوّل على فكرة عين الطائر لإزاحة الروابط المكانية للرؤية الواقعية بمحاولة النظر إليها من الأعلى، إضافة إلى الجمع بين المستويات أي تقديم الدلالة وضياعها في آن واحد، ويبدو من أفكاره هذه أنه يقدم أساليب ازاحية في خروجه(•)عن المألوف .

إن كل ما في الطبيعة محكوم بالزوال لذلك حلل سيزان المشهد ورصد قوالب الشكل الثابت من خلال الرؤية عن كثب وحاول إعادة بنية الواقع على وفق أفكار متخيلة بهدف إعطاء تصور كلي للواقع فذكر: "أن كل ما في الطبيعية ينطوي على صورة الاسطوانة . والكرة والمخروط واضعاً كل شيء في مكانه المناسب من المنظور بحيث تتجه جوانب الأجسام والسطوح جميعاً نحو نقطة مركزية "[(1)] وهنا نلاحظ اشتغالاً إزاحياً في الأنساق الجمالية للأشكال الهندسية التي أكد عليها أفلاطون سابقاً والتي يؤكد عليها سيزان وما سيؤكد عليه التكعيبيون لاحقاً، وقد عبر (بيكاسو) من

(•) " والخروج من المصطلحات المرادفة للانزياح وأن قدرة الفنان أو الشاعر في الخروج من إطار المألوفات والدخول فيما ليس بمألوف ولا معتاد ، فهذا معناه أن له قدرة على الإنزياح عما هو مألوف لدى الناس" (ويس ، احمد محمد: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ، ص47).

(1) الرباعي، أحسان عرسان: المختصر في تاريخ الفن العالمي، المصدر السابق نفسه، ص142.

خلال ملاحظته لتفاحات (سيزان) إذ يقول : "إذا ما شغل المرء نفسه بما هو كامل أي الشيء بوصفه شكلاً ايجابياً فان الفضاء حوله يتحول إلى لا شيء تقريباً وإذا ما شغل المرء نفسه بالفضاء الذي يحيط بالشيء فأن الشيء يتحول إلى لا شيء تقريباً، فما الذي يثير اهتمامنا أكثر، الموجود خارج الشكل أو داخله، عندما تتطلع إلى تفاحات (سيزان) فأنك ترى أنه لم يرسم التفاحة حقاً كما هي ، بل أن ما فعله كان لرسم ثقل الفضاء على ذلك الشكل الدائري رسماً جيداً إلى أبعد حد"(1) .

أي ان سيزان قدم مسار رؤيويا مغاير للبنى الهندسية التنقيطية اذ كانت رؤيته لنماذج الطبيعة من خلال ارجاءه إلى نماذج هندسية كالكرة والاسطوانة والمخروط وتعليق الحكم عليها وبذلك انزاح عن التنقيطيين على الرغم من اساسهم الهندسي الموحد، وهنا نجد مقاربة من (فلسفة جاك دريدا) (مع التحفظ ان (دريدا) قد ازاح الثنائيات ومركزية العقل) وكثيراً ما عمد سيزان إلى التنقل إلى نقاط نظر مختلفة للشيء الواحد كي يخلق الايهام بالاحاطة الكلية للشيء من جميع الجهات وهذا الأمر افاد منه التكعيبيون لاحقاً في انزياحاتهم الهندسية لكن عقلانية (سيزان) لا تخلو من الأثر الوجداني مما جعل تحويراته العقلية للاشياء تجري في مستوى ما هو مرئي وليس بهندستها هندسة صارمة كما التكعيبيين بحيث تنأى تماماً عن العالم الحسي، فسيزان حاول ان يقدم لنا (خطأ) متعمد في النظرة العادية للاشياء فاشكاله تبدو خاطئة لكنه يقدم مع هذا الخطأ تصحيحه الخاص ، "فلدى سيزان حمى تدفعه إلى التحطيم ثم البناء من جديد على اساس من الأسلوب الفطري المنبعث من طبيعته الشاعرة وثقافته الفنية تمزج بنظرة جمالية صيغت مبادئها من احتياجه للوصول إلى الكمال الذي ينشده باحثاً عن توصيفات مثالية تتحكم به علاقات بنائية جديدة ومحاولة إزاحة الفضاء لخلق رؤية من المطلق"(2) وعليه فسيزان يركن إلى انزياح عقلي تخيلي تهيع للشكل الحسي المثول إلى مستويات نظر مختلفة ، وتقويض سردية النص وتخطي الواقع مما خلق

(1) روجرز، فرانكلين ر: الشعر والرسم_ ترجمة: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص188-189.

(2) حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر،مصدر سابق، ص48.

نوعا جديد من الشعرية التي تتبع النص كيفما كان "فانبثاق الشعرية في أي نص معطى لاستقرار الانزياح في لغته ، وتشكلها إنما يكون بتحري ما في تلك اللغة من منبهات تشربت الانزياح" (1) .

يقول (سيزان): (أن هناك دقيقة من عمر الكون تمر، علي رسمها في واقعها، وفي النهاية اهتم بما هو ثابت دائماً، أكثر من اهتمامي بما هو زائل) فبينما سعى زملاؤه الانطباعيون على اقتناص الفرصة وقت حدوثها على وفق مبدأ (الكايروس)• من خلال التسارع الحركي للضوء والعناصر المتحركة من قطار الى بخار الى غيمة وموجة كان (سيزان) مشغولاً بالبحث عن منهج تراكمي من التعديل واعادة البناء بلا حدود، لذا تبدو لوحاته كانها غير مكتملة فالصراع بين الخط ومادة اللون اشبه بالجدلية المادية فيشمل الخط على المساحة ثم تلتهم جزءا منه الألوان التالية، كذلك حال الألوان الباردة ، والحارة، فهي في حالة من التواشج واللقاء والإلغاء والتغطية واعادة انفاس الارضية البيضاء ، فقد يعمل في جزء فتتراكم معالجاته للتفاصيل مهملاً الكل مما يسمح لعين المتلقي بتفسير المجموعة من دون ارهاق السطح واللون ومن حيث أن العمل الفني هو مجموع حيله وأدواته وهذه الاحاييل استخدمها بيكاسو ووصل بها إلى حد التطرف ، فالشجرة لدى بيكاسو قد تنقلب إلى ثور والثور إلى انسان وهكذا دون توقف بمعنى ان الشكل الواحد يحقق انزياحات متعددة لا يكاد يبقى على ماهيته.

ويقول (سيزان) :"أن المنظر يتعقل ذاته فيّ ، فما أنا إلا شعوره أو وعيه بذاته" (2) وبناءً عليه قوض (سيزان) مفاهيم الفن من العصر اليوناني إلى عصره وذلك بتأسيسه لمفاهيم امتدت حتى أعمال لاحقة لرواد الفن، فحين قدم (سيزان) جملة من الأعمال

---

(1) الددة، عباس رشيد : الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، مصدر سابق، ص124

(•) الكايروس مفهوم يدل عند الإغريق : اغتنام الفرصة وقت حضورها . ينظر : (الزين،محمد شوقي: الازاحة والاحتمال ، مصدر سابق ،ص299)

(2) إبراهيم، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر، الناشر مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1966، ص183.

تمحورت حول موضوعة (الجبل) (جبل سانت فيكتوار في الفترة 1885-1887) كان يعيد تركيبها فيضيف إليها ما يستحق الإضافة ويستبعد منها ما لا يستحق التسجيل فأشكاله حاضرة غائبة في الوقت نفسه من خلال عمليات الحذف والإضافة بشكل مستمر والتقديم والتأخير للأشكال في مستويات النص المتراكبة ، "فيرى سيزان، أن كل شيء نراه في الطبيعة إنما يتبدد ويختفي وان الطبيعة قد تبدو لنا دائماً كما هي، ولكن في الحقيقة لا شيء يبقى منها مما نراه، وأن فناً يعطي الطبيعة بكل مظاهرها المتغيرة ذلك الرباط بالبقاء والاستمرار وذلك هو الذي يمكننا من الشعور بخلود الطبيعة، ويعلق على ذلك (هربرت ريد): إن هذا الاعتقاد يقوم على أن وراء هذه المظاهر المتعددة للطبيعة حقيقة خالدة واحدة وان مهمة الفنان إنما هي اكتشاف تلك الحقيقة وهذا هو الاتجاه الميتافيزيقي الذي يبحث عما وراء الطبيعة في فن التصوير"(1) وبذلك استطاع سيزان أن يوجد الأبخرة والضباب وكل ما يمكن إحساسه باللمس أو إدراكه عن طريق التصور العقلي في العمل الفني، وأهمية أعماله لا تكمن في مظهرها البسيط بل في المعالجة معطى تحول فيه هذا الواقع المدرك ذهنياً (فأصبح الشكل الحقيقي هو الشكل الذهني) وان مشاهدة تفكيك المرئي(الثابت) في أعمال (سيزان) مكنت عين المشاهد من تمثيل حقيقة العملية التصويرية وماديتها من حيث حقيقة المعالجة والاختبارات وطرائق التعامل مع مكونات العمل التشكيلي، ومن هنا أصبح للعمل الفني استقلاله وتجليه الخاص منطلقاً من الجمال الهيغلي وهو التجلي المحسوس للفكرة، هذه الحقيقة لعملية التصوير أصبحت العامل الأساس للفن الحديث ومن هنا أصبح من البديهي تمثيل عمليات الانزياح عن الواقع المحسوس/ المرئي/ هذا الانزياح الذي مكن الفن الحديث من دخول مغامرة تعددت فيها الحلول والأساليب والمعالجة والاتجاهات والشعريات بتعدد الرواد.

وما يميز فن (سيزان) نظرية (الانفعال البصري) ويقوم على هذه النظرية أسلوبه الفني ، ومضمون هذه النظرية هو ليس رسم الأشياء كما تبدو لأعيننا وإنما رسم الأثر الناتج عن وقوع أشكال هذه الأشياء على إحساسنا بمعنى أن الأشكال

---

(1) حسن، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر، مصدر سابق، ص45.

عندما تنعكس على مرآة الحس المقعرة تأخذ صورة تعبر عن تلك المرئيات في أوضاع تنحرف في تكوينها عن الصورة المرئية.. وعند سيزان يلعب الإحساس بدوره في إدراك الصورة المعبرة عن الجوهر لتلك المرئيات في أوضاع تقوم على انحراف الخطوط المحددة للأشكال بحيث تعمل هذه الأشكال أو الصورة الجوهرية الممثلة للمعاني الكامنة في الأشياء أن تكون متألقة في العمل الفني"[1]

وقد بدأ سيزان بتجربة الإدراك البصري ذاتها، من حيث أن العينين في حركة دائبة وتستكشفان القرب وان للبصر بؤرة وسطى مع إحاطة دائرية مبهمة تبدو الأشياء المرئية من زوايا عيوننا مشوشة كان هذا نوعاً من المعرفة طبقها سيزان في رسوماته، فيتضح في لوحاته للطبيعة صراعا بين البعد الثالث للطبيعة الذي اهتم به الكلاسيكيون وبين البعد الثاني للتصميم الذي فضله سيزان، وقد نتج عن ذلك التناقض ظهور التحريفات فيها من وجهات نظر متعددة، كما لم يهتم بالنسب وبعد المنظور وأحادية الظل والمصدر الضوئي والأفق أن يعيد نحت الشكل في الفراغ عن طريق الخط واللون معاً ويمكن ملاحظة ذلك في لوحاته (طبيعة ساكنة مع سلة فواكه) 1890 كما في الشكل(5) فنرى بعض العناصر وكأنها مرسومة من الأمام وبعضها الآخر من زاوية علوية، كما يبدو سطح المنضدة مائلاً عند رسم بعض الأشياء ومستقيماً عند رسم أشياء أخرى في آن واحد وهو خطأ متعمد بأسلوب متقارب مع طريقة النظر – السالفة الذكر – لأنه حاول تحطيم الشكل الطبيعي وإعادة صياغته وتعطيل القراءة الأحادية للعمل الفني وبذلك مهد لنظرية الفن التجريدي الحديثة في القرن العشرين ، والمنافرة التي أوجدها سيزان ضمن اشتغالاته الفنية هي منافرة تنم عن واقعة شعرية لأنها قابلة للنفي

لأنه يعمد دائماً إلى إعادة الصياغة وهي ما يبعدها عن "غير المعقول الذي تكون فيه صيغة المنافرة غير قابلة للنفي لأنها تفتقر إلى اللحظة الثانية (نفي الانزياح)"[2] .

(1) حسن، حسن محمد : مصدر سابق، ص44-45.

(2) الددة، عباس رشيد: الانزياح من الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب ، ص23.

وخروجاً عن العقلانية والهندسية نجد (فان كوخ 1853 – 1890) قد امتاز بشعرية أعماله فحاول الانتقال من البنية الجمالية التي اتسمت بها هندسية سيزان إلى بنية جمالية مغايرة الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى المجازي فدمج العالم بحالته النفسية، باحثاً عن الضوء وعلاقته الحتمية باللون في تواتر بين لوحات نفسية داخلية وأخرى من محيطه الخارجي مع ملاحظة أساس هي من ناحية الشعور المباشر الذي تتركه كل لوحة من لوحاته فتبدو فيها الإزاحات الجوانية الطاغية لان ما يصوره هنا حتى وان كان مشهداً واقعياً فهو ليس الواقع بل كيفيته انعكاس الواقع على ذاته أي إيقاظ الوجدان فاعتمد الضوء تعبيراً داخلياً يقول عنه (فان كوخ) "حاولت أن اعبر باللونين الأحمر والأخضر عن اللوعات المروعة للكائنات البشرية"(1).

فالفن كله تسجيل للإدراك الحسي التحولي والاستعارة ليست إلا مصطلحا آخر للفظة Trans من كلمة تحول transformation ولا حاجة للاقتصار على الفن السوريالي فمثلاً الأسلوب الذي اتبعه (فان كوخ) يرسم صخوره وأشجاره وكل أشكاله اللابشرية تتلوى من فرط العذاب الإنساني، وقد أشار (فان كوخ) في رسالة لأخيه (ثيو): "أنني يا ثيو قطعاً لست رسام مناظر طبيعية وحين ارسم مناظر طبيعية فسيكون فيها دائماً ثمة شخوص ومن المؤكد أن التفاعل الاستعاري بين الشكل الإنساني واللانساني يظهر بكامل قوته في رسالته تلك"(2). فالاستعارة هنا هي أن تقول شيئا وتعني شيئا آخر، لأن تقول شيئا بصيغة شيء آخر والشعر ببساطة يتكون من الاستعارة في كل قصيدة استعارة جديدة وإلا فهي لا شيء، كذلك فان كوخ حاول أن تكون أعماله استعارات شعرية متتالية.

ويبدو انه يقدم انزياحات مستمرة ما بين المادة والروح لذلك تبدو مشاهده غير مغلقة بل تنفتح لتتخذ معاني رمزية وتعبيرية متعددة فتواشج الألوان وتداخلها على اللوحة أضاف للحركة محمولا آخر للتعبير العاطفي الشعري ترك أثرهُ على اللوحة كما يترك المعول أثره على الأرض بخطوط مائلة ومقوسة، في محاولة لإيجاد مقاربة

(1) مولر، جي. أي فرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص45.

(2) روجرز، فرانكلين ر : الشعر والرسم، مصدر سابق، ص141.

جيولوجية، فسطوح أعماله غارقة بمزيج الألوان العالقة بشعر الفرشاة ومزيج من الألوان التي تمثل السيول الجارفة المتكونة من الطين والحشائش والأوراق الجافة بأشكالها المتعرجة وألوانها الخضراء والزرقاء والاوكر أشبه بانزياح التربة وانجراف سطوحها المتكرر، وهو يذكر لأخيه (ثيو) حاولت أن أضع الإحساس ذاته في المشهد كما أضعه في الشكل الإنساني، التعلق العاطفي ذاته بالأرض لكنه شبه ممزق بعصف الريح في استعارات متسلسلة من الطبيعة والأرض، وهو يثبت هنا آراء (برجسون) حول تماثل حالات التغيير والحركة المستمرة بين الحالة النفسية ومظاهر الكون، وقد وصف (فان كوخ) العملية الإبداعية في اكتشافه للكيفية التي كان بإمكان موضوعه من خلالها أن ينتقل من الحقيقة المكانية إلى الحقيقة التصويرية من المعنى الحرفي إلى المعنى الانفعالي بصياغات تنم عن الحدس والغموض : إنني مسرور جداً لأنك لاحظت إنني أحاول مؤخراً التعبير عن قيم الحشود وإنني أحاول أن افرق الأشياء في الدوامة الدوارة والفوضى التي بوسعي مشاهدتها في كل زاوية من الطبيعة، حسبي أن ارجع إلى الطبيعة دائماً عند رسم كل موضوع ثم ابذل كل جهدي من اجل أن لا ادخل عليه أية تفاصيل إذ عند ذاك قد تضيع قيمة الحلم" [(1)] فقدم انزياحاً عاطفياً وجدانياً تجاه العالم الحسي من خلال اللون "فألوانه لم تقتصر على اللحظة العابرة أو الحس المادي بـل هي تجسيد لقيم رمزية تعبيريـة تطفح بالمشاعر الإنسانية التي تصل إلى حد المأساة" [(2)] وبعد أن كانت النظرة إلى الخارج ، أزاحها باتجاه الداخل إلى الذات مع الحفاظ على العفوية في تحويل الانفعال ليحيل الأشياء ويزيح طبيعتها، والدليل على ذلك الارتجال في لمسات الفرشاة واتجاهاتها المنزاحة بفعل كثافة العجينة اللونية مما أدى إلى تمويه الشكل نحو اللانهاية فيقول (فان كوخ): "إنني ارسم ما يرمز إلى اللانهائية" [(3)].

وقدم (فان كوخ) الذي عاش حياة مضطربة قلقة النقيض التام لما قدمه زملاؤه وسابقوه من الانطباعيين للضوء في لوحاتهم النهارية، بينما كان الليل لدى (فان كوخ)

---

(1) روجرز، فرانكلين ر : الشعر والرسم ، مصدر سابق ، ص42.

(2) أمهز، محمود :الفن التشكيلي المعاصر_مصدر سابق، ص60.

(3) مولر ،جي ،أي وفرانك ايلغر :مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ،ص 65

أكثر حياة وأكثر ثراء بالألوان من النهار ، فالنجوم في لوحاته الليلة مضخمة براقة في سماء صيفية غامقة اللون بل أنها كانت أشبه باللازمة في اللحن الموسيقي أو القطعة الشعرية كما في لوحته (مقهى الرصيف ليلاً عام 1888) كما في الشكل(6) وهو ما ذكره لأخيه (ثيو) : ألرسم كما هو عليه الآن يبشر بان يصبح أكثر رقة واقرب إلى الموسيقى وأقل شبهاً بالنحت انه أخيراً بشّر باللون"(3) وقد صوّر (فان كوخ) التكنيك الانطباعي باستخدام الضربات القصيرة المتعددة

ويبنى الاستعارة اللونية والمجاز الإنشائي في خلق أسلوب تعبيري متميز بالرمزية كما يتضح في حالة اتخاذه الغراب رمزاً للتشاؤم والموت والخراب وكذلك الغيوم الحلزونية نذيراً للعاصفة رغم تناقض حدوثها خلال ليلة صيفية مرصعة بالنجوم كما ورد في لوحته (ليلة ذات نجوم) 1889، ليبرز لنا خروجه وتخطيه للواقع المرئي، لذلك فهو " من أوائل الفنانين الذين لجأوا إلى استخدام عدة (نقاط هروب) في اللوحة واستعاض عن المنظور الخطي الهندسي بقيم لونية صافية، فلوحاته لا تصف الواقع بل تجربته مع الواقع لا ما يراه بل طريقته في الرؤية"[1] ، وفي مقاربة أزاحية جيولوجية قام فان كوخ بحرث لوحاته كما يحرث الفلاحون أرضهم من خلال مقاربته ألوان الجسد للأشخاص لألوان البطاطا في لوحته (آكلو البطاطا) ، وقد أفاد (فان كوخ) من سيزان في الحد من واقعية الأشكال بالضغط على الخطوط الخارجية بتشويه معالمها الواقعية وذلك لإبراز الفكرة الجوهرية كما كان (سيزان) يعني بالتحديدات القوية كمعادل لإعطاء الأشياء صفة الدوام والشعور بالثقل وكان (فان كوخ) يعلم ما للتأثيرات التي تحدثها الحركات الانحرافية للخطوط من قيم انفعالية في نظر المتلقي.

التحولات التي أوجدها (فان كوخ) في الانزياح نحو الداخل أفاد منها معاصره (غوغان 1848-1903) الذي كان قد تجاوز حتى (سيزان) فيما يتعلق بموقفه ضد (الحسية المادية) للحركة الانطباعية، وقد أسهم مع صديقه (فان كوخ) مساهمة فعلية في خلق مذهب الرمزية الذي ظهر بعد ذلك ورسخت كثيراً من مفهوم الحداثة ، فراح (غوغان) يبحث عن طريقة في الرسم تتماشى مع مفهومه الفني وتجنب الخطأ في فهم

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص51.

الطبيعة والبحث عن تجريد أكثر، وهو الذي قال لصديقه "لا ترسم من الطبيعة بإفراط الفن هو تجريد... استخرجه من الطبيعة أحلم به وفكر مزيداً بالخلق الحاصل، إن اسلم طريقة لبلوغ الذروة هو أن تفعل أن تبدع أن تخلق"[1] .

يعد اللون العنصر الأول الذي تناوله التجريد والبداية كانت استعمال اللون لدلالته العاطفية وليس الزخرفية، وكان لاستخدامهم اللون على هذه الشاكلة المغايرة لتأثرهم بآراء (بودلير) الذي قال: "أريد حقولاً ملونة بالأحمر وأشجاراً ملونة بالأزرق فليس للطبيعة من مخيلة"[2] لذلك استعار (غوغان) اللون الاصطلاحي الذي عمل عليه (فان كوخ) سابقاً إلا أنه اشتمل على بعض العقلانية البديهية، "وكان لغوغان طريقة جديدة ونهج مغاير في التصوير هذا الأسلوب القائم على الخطوط الموجزة والسطوح العريضة المنبسطة والألوان الساطعة والناشزة في بعض الأحيان.. وكان مذهب غوغان يتمثل في (التأليف) بين الطبيعة (الواقع) والفكرة التي تختلج في نفس الفنان مع إيجاز أشكال الطبيعة، بل تحريفها في بعض الأحيان والمبالغة في ألوانها بل تغييرها من أجل إبراز الفكرة أو الرمز إليها من هنا كانت تسميته المذهب بالرمزي أي معنى باطن ينبع من اللوحة نفسها وما توحي به أعمال غوغان هو الجوهر والحالة النفسية"[3] يمكن التعبير عن الانزياح عند غوغان ومقاربته بالإزاحات الجيولوجية من خلال استخدام التنوع في الطبقات اللونية والسطوح العريضة كما هي الحال في الطبقات الأرضية المتراكمة بعضها فوق بعض فقد حاول غوغان الوصول إلى الطبقة الجوهرية من خلال الألوان النقية الصافية غير الممزوجة في أسلوبه البدائي وتحريف أشكاله واستيعابه للحقول الحمراء التي أرادها بودلير فهنا يعمل لديه الخيال والحدس والغموض.

وقدم (غوغان) انزياحاً أفاد منه التجريديون فيما بعد في تحويله اللوحة إلى سطح ذي بعدين، كما أفاد هو من الفن الإسلامي والمطبوعات اليابانية التي اعتمدت

---

(1) مولر، جي. أي وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص42.

(2) أمهز ، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص95.

(3) الرباعي، أحسان عرسان: المختصر في تاريخ الفن العالمي، مصدر سابق، ص143.

التسطيح والقيم الزخرفية كما في لوحته (المسيح الأصفر) وما فيها قيم رمزية تعبيرية، أظهر فيها ميله لتبسيط الأشكال وتسطيحها والتخلي عن المنظور والتجسيم، وأشكاله أظهرت ميله للتصميم في اختزال العالم المرئي عن طريق التعبير والرمز، وحتى عناوين أعماله حملت بعداً إزاحياً يحمل فكراً ازدواجياً منها لوحته (من أين اتينا، وما نحن ، وإلى أين نذهب؟) ففيها حالة دمج لثلاثة عوالم ينزاح بعضها في البعض الآخر.

كان غوغان في طريقة معالجته لموضوعاته يستقي الإلهام من روح العالم الذي حوله: (حين يُرجع الصوان صدى حذائي الخشبي فان أصيخ السمع إلى الصوت الأبكم البليد، القوي الذي أبحث عنه في رسمي).. واستطاع أن يبرهن على أن الطريق القليدي الذي سلكه الفنانون منذ عصر النهضة لم يكن هو الطريق الوحيد الذي يوفر وسيلة للتعبير العاطفي، وأعلن : (ها قد عدت إلى الوراء إلى أبعد من خيول البارثنون إلى حصان طفولتي الخشبي، أتمنى أن أعود بالرسم إلى منابعه .. أردت أن أؤسس الحق، أن أجرب أي شيء)[1] ، وبذلك يكون قد تجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة، وكانت اشتغالاته الفنية وفق الإمكان والاحتمال.

الوحوشية والتعبيرية:

كانت الأسلوبية المقصودة للانطباعية المحدثة لـ(سورا وسينياك) قد أزاحت الفن إلى إطار المنهجية العلمية للرياضيات والفيزياء ، الأمر الذي دعا الجماعة الوحوشية إلى الانحراف* عنهم في هذا المسار وإحالة الفن إلى جانب البساطة والفطرة البدائية وبراءة التعبير، وفي ذلك يقول (هنري ماتيس) : أن الوحوشية قد هزت طغيان التقسيمية[2] ..

(1) مولر، جي. أي وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص42-43.

(*) الانحراف والتحريف من المصطلحات المقاربة للانزياح ، وقد نبه أرسطو إلى أن الشاعر إذا اخطأ وانحرف فصور المستحيل فأن مما يسوغ خطأه قصده إلى بلوغ الغاية في تصويره وكذلك إذا صوّر ما هو غير مطابق للحقيقة فأنه يصور الشيء كما ينبغي أن يكون.

(1) ريد، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري. مر: سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص28.

الوحوشية ليست مدرسة فنية ذات مذهب فني محدد، بل هي أقرب إلى أن تكون القاء بين عدد من الفنانين الذين جمعت بينهم ميول ومواقف متشابهة، وفي السنوات الأولى من القرن العشرين كانت باريس مرة أخرى محور النشاطات الفنية بعد أن كانت الانطباعية قد شجعت على تذوق التجديد والتخطي الدائم التقاليد والاختبار الحر للأسلوب الفني الذي يعتمد على أشكال ومفردات منزاحة ونصوص امتازت بالدلالات الغائبة تحول فيها اللون إلى العنصر الأساس للتعبير عن الانفعال وهو ما تطلب انزياحاً معرفياً جمالياً كان من نتائجه أن أنكر الوحوشيون القواعد الفنية السابقة واضعين في اعتبارهم الحس المجرد والشعرية المنبثقة من آفاق وجدانية لتكشف عن الخط الإيقاعي والجمالية الزخرفية بتناغم الألوان. وساروا على نهج الانطباعية في العناية بالشكل على حساب المضمون وكذلك في إزاحة التفكير المنطقي بل كل ما يهمهم الشعور بدون رقابة العقل، يقول مايتس : " عندما أعمل لا أريد أن أفكر بل اشعر فحسب"(2).

وقد ارتبط الوحوشيون مع التعبيريين بالتقاليد الفنية السائدة من خلال العلاقة المباشرة بأسلافهما في كل من فرنسا وألمانيا وصوروا الموضوعات نفسها: كالمناظر الطبيعية والجسم الأنثوي العاري والوجوه.. فضلاً عن أن كلاً منهما قد لجأ إلى مصادر مباشرة مشتركة تمثلت ببعض فناني نهاية القرن التاسع عشر أمثال فان كوخ وسيزان وغوغان ولعل السمة البارزة التي تجمع بين الطرفين هي التعبير التلقائي المباشر والاهتمام بالفكرة التي يجسدها الشكل المبسط ذي الخطوط التي رسمت بسرعة دون تفكير معمق أو تعقيد، واللون الذي جاء عفوياً يدعم الشكل ويقوم عوضاً عن الخط بالدور الأساس في تحديد الشكل وهو لون اصطلاحي مستقل عن الصورة الظاهرية التي أخذت هنا صفة الإشارة والذي يوضع مباشرة على اللوحة بدون تحديد مسبق للمساحة التي سيشغلها بحيث يتوافق مع طبيعة الفنان، التي هي انعكاس لطبيعة خارجية ، "مع هذا لم يلزم الوحوشيون أنفسهم بتصعيد اللون أكثر مما فعل فان كوخ

(2) باونيس ، آلان: الفن الاوربي الحديث ،تر: فخري خليل ،مر: جبرا ابراهيم جبرا ،دار المأمون للترجمة والنشر ،بغداد ،1990، ص144 .

وغوغان بل منحوه حرية أوسع وحرروه ليس من علاقته بالعالم الخارجي بل من علاقته بالقواعد التي كبله بها أسلافهم وجعلوه ضرورة لا مناص منها" [1] .

وأسلوبهم المباشر في التعبير يلتقي في نقاط عدة مع الطريقة العفوية التي يتبعها الأطفال في الرسم والتصوير كما يلتقي مع جميع الفنون البدائية التي تخضع لهيمنة الحس لا العقل وتبحث عن التعبير الآني والمباشر لا عن التكامل والبناء المطابق للطبيعة وعلى الرغم من ما تبدو عليه رسومهم في كونها أقرب إلى مرحلة التخطيط غير النهائي أو أنها قد تمت بطريق الصدفة إلا أنها رسومات قد تم التخطيط لها مسبقاً لكن الفنان فيها يوحي بغياب الدلالة من خلال اللون الاصطلاحي النقي والتكوينات الناقصة غير المكتملة، أي أن "الفنان قد اهتم بالأسلوب فقط وبأي ثمن كان وليس هناك أي انحراف لا يمكن تبريره" [2] لذا يمكننا القول أن انزياحاتهم كانت باتجاه الضرورة الداخلية والتغريب واللاقيم واللاغائية واللعب الحر والاختلاف لكونها تناسب طبيعة التعبير والأحاسيس الحارة التي يحاولون التعبير عنها بآنيتها أمام المتلقي ، وعلى الرغم من أن الانطباعيين قد احتفظوا بتجسيد العمق التصويري عن طريق اللون بينما الفنان الوحوشي أزاح البعد الثالث وتجنب إثبات حقيقته وأنار جميع أشكاله بدرجة واحدة، بمعنى التغيير"والتغيير فعل يؤدي بالكلام العادي المألوف إلى أن يخرج غير مخرج العادة، وهو يقترب من الانزياح، والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوحيه المعنى فقط بل أن يستعير ويبدل ويشبه، ... والتغيرات تكون بالقلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب وبالعكس، لذلك فأن مؤدى التغيير لا يختلف عن مؤدى الانحراف والانزياح، وان التغيير كثيراً ما كان يقصد به التصوير فقط خاصة الاستعارة والتشبيه بوصفهما ركيزتين أساسيتين للتغيير الفني" [3] .

(1) مولر، جي، أي : مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص66.

(2) ريد هربرت : الفن الآن(مقدمة في نظرية الرسم والنحت الحديثين) ، ت: فاضل كمال، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة – الإمارات العربية ، 2001، ص60.

(3) ويس، أحمد، محمد : الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ، مصدر سابق، ص42- 43.

كان حسهم التعبيري نابع من نظرتهم إلى الحياة الحديثة التي عدوها مرضاً والفن الذي يعمل بمقتضاها يكون فناً مريضاً كذلك وذلك يتطلب قيام الفن على أسس جديدة تستند إلى فنون الفطرة للأطفال والبدائيين، لذا أثارت حدة القطع الخشن في الفن الزنجي عقول الفنانين القلقة الذين أصبحوا متخمين بالفن الذي بلغ ذروته بمعيار المطابقة في فن مايكل أنجلو، وان الانزياح نحو البساطة والرغبة في التعبير بوسائل الأداء الممكنة كانت من فضائل المذهب الوحشي والتي تشهد أعلى مستوى لها في نتاج هنري ماتيس.

كان الفنانون يعتمدون خمس مبادئ: الضوء المتجانس ، البناء المسطح/ تآلف المسطحات المستوية بدون استخدام الظل والنور / تبسيط الأسلوب الأدائي/ التجاوب المطلق بين الإيحاء الانفعالي والإعداد الداخلي بوساطة التكوين الزخرفي، ويقول ماتيس عن الأسلوب : أن فن الأعداد للعناصر المختلفة بأسلوب زخرفي يأخذ طريقه خلال تعبير الفنان عن مشاعره وان مطابقة الشكل الأدائي للمضمون يمكن تحويرها عن طريق رد الفعل الطبيعي لان التعبير إنما يبدو في السطح الملون الذي يراه الناظر (كُلاً واحداً)"[1]

وهنا لابد من الإشارة إلى أبرز الفنانين الوحوشيين الفنان (هنري ماتيس 1869-1954) الذي أفاد من مؤثرات كثيرة من الفنانين فان كوخ وسيزان وغوغان والفن الشرقي والإسلامي في تبسيط الأشكال واعتماد التكوينات الزخرفية والألوان الاصطلاحية والخروج عن المحاكاة ليصل إلى نتيجة مفادها " أن إهمال التمثيل يصبح بالإمكان الوصول على مثال في الجمال"[2] ويصل في انزياحه الفني إلى حد التضاد التام في آراء دافنشي الذي رأى أن أعظم تصوير في العالم هو الأقرب شبهاً للطبيعة، بينما ماتيس يرى " (أن الدقة لا تؤدي إلى الحقيقة) فالحقيقة ليست الصورة المطابقة

---

(1) حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر، مصدر سابق، ص205.

(2) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، مصدر سابق، ص31.

للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي[1] لذلك لجأ الوحوشيون إلى الأسلوب الخطي أو اللوني أو أي تحكم عقلي مسبق أن يخل بعفوية التعبير، فحولوا الألوان من طبيعتها الفيزياوية إلى ألوان بائة لطاقة التعبير مقاربين فكرة الانزياح وتجاوز المعنى الأول إلى المعنى الثاني من خلال ألوانهم التي لم تكن سياقية بل كانت استبدالية من خلال الاستعارة.

وقد أعلن (هنري ماتيس): أن الحاجة لتناسب الألوان قد تقودني إلى تحوير شكل الشخص أو إلى تغيير تكويني" [2] وقد جرى في أعماله التأكيد على هيكل الصورة بفضل سيطرة ماتيس على النغمة اللونية والتدرج اللوني الحاذق من الظلمة إلى النور بإضافة مساحة لونية بدل الظل إشارة إلى التدرج تجعل الشكل يبدو كالريليف النحتي.

وفي عمله (ترف وهدوء ولذة) أن الموضوع يصور مرفأ في (سان تروبيز) وقد بدأ موحداً الأعلى بالأسفل والخلف بالأمام وبمستويات مسطحة غير معدلة من اللون الوهاج حضور وغياب لكلية المشهد حقق ماتيس ذلك التآلف الذي سعى إليه معاصروه بين السطح والفضاء في التقديم والتأخير للاستعارات الشكلية ، فعمد إلى تسطيح إنشاءاته الفنية واستعارة الزخارف الديكورية وهي طباعة على الأقمشة والمفروشات وتضمينها شكل موتيفات مسطحة أحادية اللون أدى به إلى إزاحة البعد الثالث واستعارة أساليب التصميم التجريدي التي ميزت فنون الثقافة الآسيوية والتراث الشرقي كما في الشكل(7).

"فكانت ألوانه بمساحات تميز الأشكال فيها بتحديدات ثقيلة للخطوط الخارجية التي تعمل على تبسيط هذه الأشكال ... وإذا كانت ألوانه الأولية الصاخبة الزاهية قد تتنافر في تجاورها فأنه كان يحاول أن يحدث الانسجام بوسائله المختلفة فبينما يتخذ آناً

([1]) عناني، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط2، 1966، ص10.

([2]) مولر ، جي. أي وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث،مصدر سابق، ص66.

التحديدات القوية للمساحات بينما نجده آناً آخر يترك فراغات بيضاء أرضية اللوحة وما هي إلا نوع من التحديدات بالأبيض الذي يؤدي إلى الغرض نفسه إذ يعمل على ترابط الألوان ببعضها وإبراز العلاقات القائمة بينها إلى جانب خصائصها المشتركة دون استخدام الظل والنور والمنظور الذي يتبع في الدراسات الطبيعية[1]، وهو ما يعد انزياحاً لمعيار ساد طويلاً باستغلال أرضية اللوحة كلها بالألوان فيما يأتي ماتيس ليترك فراغات بيضاء، ويرى (هربرت ريد): إن المسافات البيض في اللوحة الفنية لها ما يماثلها في وقفات الموسيقى إنما يستمد وظيفتها من الأنغام الموسيقية التي تجيء قبلها وبعدها، فأن الصمت إنما يتحدد بالقياس إلى الكلمات السابقة عليه واللاحقة له ومن هنا فأن الصمت نفسه لحظة من لحظات اللغة[2] من هنا فماتيس يحدث تعديلاته باستمرار في طبقات العمل الفني ومستوياته المتداخلة ليعبر بشكل غير عادي عن عالم عادي وهو يتضح بتمرده على هندسة النسق الفني للمدارس الفنية السابقة وبالتالي تقديم شعرية مغايرة من خلال تغاير وسائل الأداء الفني والازاحات اللونية والخطية وتنافي الأشكال في العمل الفني.

قدم ماتيس فناً مريحاً للعقل والتلقي لا تكون مواضيعه مقلقة تشغل البال وهو يقول : "أحلم بفن متوازن خالص وساكن دون أن يكون هناك ما يزعج أو يشغل البال فن يقدم لكل ذي ذهن ، رجل أعمال أو كاتب ، مهدئاً يريح عقله يشبه الأريكة المريحة التي توفر الاسترخاء بعد الجهد العضلي"[3] وهو أمر ستخالفه الحركة التكعيبية التي لا تنظر إلى العمل الفني على أنه دواء مهدئ لعين المتلقي بل حاولت أن تقلق وتدهش بل وتصدم المتلقي في أعماله الفنية، ولكن التكعيبية قد أفادت من الوحوشية

---

(1) حسن، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر، مصدر سابق، ص113.

(2) إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص250.

(3) مولر، جي. أي وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص69-70.

في تشــويه الأشــكال وتحطــيم الخطــوط والاهتمــام بــالتكوين في وضــع الصــورة، والإحساس بحضور المشهد وغيابه بكليته وليس جزءاً منه.

أما الحركة التعبيرية فقد نبعت من قلب ألمانيا واضعة الحلول لأزمة الإنسان الغربي الذي عانى الضياع والاغتراب، فكان الفنان الألماني ينظر قبل كل شيء إلى أعماق نفسه ثم يتجه إلى الخارج فيرى ظلال نفسه تدل على الكون كما فعل (فان كوخ) أي أنها أوجدت انزياحات ذاتية بعكس الرؤية الفنية في الحركة الانطباعية، وأصبحت التقلبات الشعورية والغليان العاطفي الداخلي مقابل العقل ، ويتجسد انزياحها في أنها حرفّت الأشكال عن أوضاعها الطبيعية وأزاحتها عن واقعيتها المألوفة وجاءت بالألوان المفترضة التي ساعدت على تألق الفكرة في العمل الفني من هنا يتبين لنا أن الأسلوب المتبع في استخدام اللون في هذه المدرسة هو أسلوب مغاير لما سبقه من مذاهب فنية، ويمكن أن نخلص إلى أن كل لغة فنية هي لغة مؤسبلة لذلك " فلا يمكننا أن نعوّل في تعيين الانزياح على مقاربة نص مؤسلب هو الآخر إذ يفترض أن يتجرد هذا النص عن أي شكل من أشكال الانزياح كي يبرز غيابها هنا وحضورها في النص المنزاح وهكذا يرتهن الاستكشاف أو التعيين بجدلية الحضور والغياب"[1] ، والجمال تقرره لحظة الشعور العاطفية أي أن الفن مع التعبيرية أحال النفس إلى معادل صوري ، فيقول (كيرشنر) : هدفي ليس أن ارسم كما الانطباعية، الهدف من الأعمال لحظة الرعشات الأولى الطبيعية فأرسم طبيعة غيبية لاستخراج مشهدية طبيعية ذاتية لإيجاد بدائل جمالية عالية "فالانطباعية اعتمدت الحس ولا تنفذ إلى أبعد من مظاهر الأشياء في حين التعبيرية تصدر عن انفعال باطن"[2] ، لذا أهمل التعبيريون الحقيقة التي تراها العين لمصلحة التعبير النفسي الداخلي . وأعلنوا الثورة ضد الشروط التي أخضعت لها الحركة الفنية، الثورة ضد المجتمع ومظاهره البرجوازية مطالبة باستقلالية الخلق الفني عن طريق التحرر الفني في اختيار الأشكال الملائمة ووسائل التعبير الفني. والتعبيرية الألمانية اتبعت بدورها تقنية تقوم على تشويه الأشكال وعنف اللون

(1) الددة ، عباس رشيد : الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، سلسلة، ص222

(2) الرباعي، أحسان عريسان : المختصر في تاريخ الفن العالمي، مصدر سابق ، ص146.

اللاواقعي وعملت على استثمار مصادر الاضطرابات في محاولة للوقوف بوجه المشكلات المعقدة في الحياة ،وفي هذا الوقت كانت أوربا كلها تطمح للعودة إلى المنابع وإلى القيم البدائية وكان تجدد الفن الخطي الذي يشكل أبرز سمات جماعة الجسر قد تم من خلال العودة إلى فن القرون الوسطى وفن البدائيين.

"جذور المدرسة التعبيرية بدأت مع أعمال (فان كوخ) و (ادوارد مونخ) و (جيمس اينسور) و (كوكوشكا) اذ طوروا في السنوات الممتدة من (1885 – 1900) أسلوباً خاصاً في الرسم فاستغلوا الإمكانيات المعبرة للون والخط لإنتاج مواضيع مثيرة ومحملة بالعواطف لأنهم فارقوا التصوير الحرفي للطبيعة في محاولة لإيجاد معادل صوري يمثل التجربة الشخصية"[1] ولم يكن اتجاههم التعبيري في قوة التكوين وطاقته الانفعالية فحسب بل أيضاً في روعة التكوين لأشكالهم وغرابتها وحدة أساليبهم التخطيطية، ويشير (فان كوخ) عن مستوى الرؤية الفنية واتحاد الصور غير المتوقع الذي تحدث عنه (باشلار) أيضاً في انها تكشف عن الطبيعة المتناقضة للاتحاد ذلك ان كليهما يجسد وكليهما يقع تحت دافع ذلك الشعور الذي هو الصلة التي لا تقبل الذوبان بين الموضوع الدال والعاطفة التي تجسد الشعور الذي يمنح الرؤية شكلاً قبل أن يبدأ الفنان بمنح العمل الفني أي شكل[2] ، أي أن الفنان التعبيري يعمل ضمن فضاء متحرك من الصور الداخلية والخارجية بالانزياحات المستمرة لبعضها على البعض الآخر. "والانزياح يبدأ لحظة اختيار الفنان ميدانه التعبيري وهذا هو الانزياح الجماعي أو العام الذي لا خصوصية فيه، ثم يتنفس الأسلوب لحظة الانزياح الفردي في أطار الانزياح الجماعي، فالأسلوب هو انزياح فردي عن قواعد مشتركة أو أعراف لا يمكن أن تقتصر على العرف اللغوي، فالأسلوب ليس انزياحاً عن لغة المعيار فقط ، فقد يكون انزياحاً عن الأعراف الأدبية والفنية لعصر الكاتب والفنان ."[3]

---

(1) أوهر، هورست : روائع التعبيرية الألمانية، ت: فخري خليل، مر: محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص17.

(2) روجرز، فرانكلين ر : الشعر والرسم، مصدر سابق، ص43.

(3) الددة ، عباس رشيد: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي ، مصدر سابق، ص197.

انضوت تحت لواء التعبيرية جماعتان وهي: جماعة(الجسر Die Bruke) ظهرت في ألمانيا (1905 – 1913) وطالبت طيلة حقبة وجودها بالعنف الثوري ضرورة ملحة، ضمت هذه الجماعة عددا من الفنانين منهم (ارنست ولودفيك ليدشفر وهيكل وشيدت روتولف واميل نولدة وماكس بشتين) وقد أبرزت هذه المجموعة أيضاً الإيمان الثوري الصادق بحالة إنسانية جديدة وتمسكاً بهذه الروحية فأن أسم (الجسر) عني أستعارياً بالتطلع إلى فن جديد يتصف بالتقصي إلى الذات ودواخل الأشياء كما عنى سعيهم المشترك إلى حياة جديدة تماماً، وقد جاء في بيانهم : "...ندعو الشباب كلهم للعمل معاً، ما دام الشباب يحمل مستقبله معه فسنخلق لأنفسنا طريقاً حراً في الحياة مناهضاً لهيمنة القوى القديمة المتحكمة فينا وكل من ينشد الخلق بأمانة وإخلاص فهو منا" [1] .

والجماعة الأخرى جماعة (الفارس الأزرق Der Blue Reiter) ظهرت في ألمانيا عام 1911 لم تكن منظمة كجماعة الجسر أهم أعضائها (فاسيلي كاندنسكي وبول كلي وبيكابيا وجالينسكي وفرانزمارك) إذ أكدت على إعادة بناء العالم في حالته السرية الداخلية، لقد امتلك هؤلاء انفتاحاً فكرياً وفلسفياً أوسع من جماعة الجسر فكان مدار البحث لديهم ليس الفرد كعنصر في المجتمع بل علاقته بأدق أسرار الوجود .[2]

وقد اتسم أسلوبهم بصرامته وكثافته البصرية، إذ استعملوا الأشكال المشوهة والخطوط المتعرجة وحركة الفرشاة السريعة المحملة بالألوان الصريحة، والمنحرفة عن استعمالها العادي بتنافر وتضاد باتجاه الاختلاف عن المألوف السائد لتصوير مشاهد الشارع الحضري والمواضيع المعاصرة الأخرى للتعبير عن عواطفهم الهياجة ولتبدي العديد من أعمالهم حالة الإحباط والقلق والسخط والعنف هذه الكثافة المسحورة للشعور ما هي إلاّ رد فعل على حالة القبح والابتذال والتناقض التي عرضتها الحياة الحديثة[3]، مقتربين في ذلك من نظرة (نيتشه) الذي تجلى انفتاح الفكر الفلسفي

---

(1) أوهر، هورست: روائع التعبيرية الألمانية، المصدر السابق نفسه، ص10.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص82 – 85 .

(3) See.Muller, Joseph-Emile: A Dictionary of Expressionism , Eyne Muthen ltd. London , 1973 , P-52-54.

خاصة عنده على الفن بقدر ما تجسد في إحلاله المحسوس منزلة أعلى مما هو فوق الحس فيذكر (نيتشه) : "أن الفن أعلى قيمة من الحقيقة لأن الحقيقة والثبات تجر الفن إلى الهلاك"(1) حيث رافقت حركة النقد التعبيري للمجتمع الصناعي الحديث محاولة واعية ضد التحضر ونزعة نحو شكل غير ملوث من الوجود مستمد رؤيته من (نيتشه).

من أبرز فنانيها (جيمس انسور 1860 – 1949) بلجيكي الأصل صاحب الميول الخيالية والغريبة والذي ابتعد عن الأساليب السائدة في نهاية القرن التاسع عشر وباشر برسم لوحات بألوان زيتية لامعة في موضوعات تتميز بخيال واسع كان سبباً باعتباره مبشراً بالرسم السريالي وقد تنوعت موضوعاته بين عامي 1880 – 1900 اتسمت بالنزعة الدينية التراجيدية ، واستخدم الأقنعة بكثرة في لوحاته وهياكل عظيمة متحركة كما في لوحته (المؤامرة)(2) في إشارة إلى الانزياح في الدلالة الحاضرة الغائبة في ذات الوقت "وكان لرسمه الأقنعة تأثيراً مباشراً لاستخدام الأقنعة في الفن التكعيبي أي هو اشتغال بالأنساق الداخلية والحيثيات لكن الأقنعة التكعيبية جاءت بصورة مغايرة لأقنعة (آنسور) كذلك الفنان النرويجي (مونش 1863 – 1924) وهو الفنان الأكثر اعتزالاً وميلاً إلى التأمل الباطني، عبر عن موضوعات الجنس والدين والموت عن ألم نفسي عميق وشعور بالهواجس وتخيلات تثير القلق والانقباض"(3) .

ومثل هذه العوالم الخيالية كانت قد انعكست في أعمال غوغان الذي كان له تأثيراً على التعبيريين الألمان من خلال رمزيته وألوانه الاصطلاحية اللاواقعية ورغبته في العودة إلى القيم القديمة واستخدامه الخط وتقنيته التي أعطت الألوان قيماً مطلقة وأسلوبه ذي الطابع التعبيري وكذلك فان كوخ ساهم في التمهيد للتعبيرية.

---

(1) حرب، علي : هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط1، 2005، ص162.

(2) الرباعي، إحسان عريسان. المختصر في تاريخ الفن العالمي، مصدر سابق، ص147.

(3) أمهز ، محمود. الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص81.

ونجد أن التعبيريون ركزوا على الموازنة بين الشكل والمضمون الفني وان التجديد كما عبر عن ذلك فرانز مارك نفسه، يجب ألا يكون شكلياً بل نهضة في التفكير.

ونجد أن الاشتغال في الأنساق الداخلية بين التعبيرية والتجريدية تم عن طريق الاشتغال في الضرورة الباطنية والاحتكاك الفعال مع الروح البشرية مع الفارق في كون التجريدية حركة شكلية.

التكعيبية:

أسهمت التكعيبية مع الحركات التي سبقتها في إطلاق شرارة التحديث في الفن التشكيلي ، لكنها تقدمت مسيرة التعبير الفني التي تصاعدت عمودياً من الرسم إلى بقية الفنون واجتاحت المدى أفقياً من أوربا إلى شتى بقاع الأرض، وعلى الرغم من قصر مدتها الزمنية في تبلور وانتشار المفهوم الجوهري للتكعيبية من عام 1907-1920 إلا أنها كانت حاسمة التأثير في الأوساط الثقافية في اعتلاء موجة الفن الحديث.

وهذا التطور الفني الذي تخطى وبشكل كلي ونهائي المفاهيم التقليدية للمدى التشكيلي كما صاغته النهضة والمبني على الرؤية الواحدية والإيهام البصري ، فباستخدامها لأجزاء معزولة من العالم المرئي وبتقسيمها الأشكال الطبيعية للشيء في مساحات مسطحة وبتمثيلها الشيء من مختلف وجوهه في آن واحد حاولت التكعيبية التعبير عن حقيقة مطلقة مدعية بذلك أنها تعطي صورة عن الموضوع أكثر موضوعية من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية[1] . والتكعيبية مدرسة شكلية في الفن كما في الشعر، " فالشعر كما يقول فاليري : لعبة ليس لها هدف محدد وواجب الشاعر هو إيضاح قوى الحركة والسحر والشاعر يكرس نفسه لتجديد وبناء لغة في اللغة والشعر ليس إلا شكلاً .. والشكل على الرغم من كونه موحى به دائماً أو مفروضاً بفكرة ما ، الشكل هو هيكل الأعمال الأدبية "[2].

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص91.

(2) المناصرة، عز الدين: علم الشعريات، مصدر سابق، ص163-164.

والتكعيبية لم تنشأ من فراغ إنما نشأت حسب اعتقاد أغلب النقاد انعكاس للواقع المتغير بسرعة مذهلة بشكل غير منسجم ومتوافق كما كانت في أي وقت مضى فالظروف الجديدة في ظل الثورة الصناعية والإزاحات العلمية التكنولوجية قد هيأت المناخ الملائم لانبثاق مدى أوسع من المستويات الاقتصادية والاجتماعية للسكان ، لذلك " أصبحت الصورة التي يتلقاها الفنان عن العالم صورة معقدة وان نقل هذا التعقيد إلى قماشة اللوحة يوضح ظواهر الشيء المتعددة جنباً إلى جنب على السطح المستوي نفسه بحيث يتعذر على العين أن ترى الأشياء في وقت واحد بينما بمقدور الذهن أن يوحدها من جديد"[1] وكما يقول (موريس سيرولا) :"أن الحواس تستوعب ما هو عابر فيما الفكر يستوعب كل ما يدوم"[2] محاولاً تقديم معنى المعنى وهدف التكعيبية هو تصوير ما يجري في الحياة والطبيعة، ليس بموجب ما تراه العين إنما بموجب ما يهضمه العقل ويعكسه إضافة إلى أن الرؤية لا تنطلق من مركز بصري واحد بل من عدة مراكز بصرية، الأمر الذي اقتضى أن يكون المتلقي مطلعاً ومتهيئاً لاستيعاب مثل هذا التغير والانزياح عقلياً بعد أن كان انزياحاً حسياً كما عند الانطباعيين أو انزياحاً فطرياً بدائياً ككرسي بذراعين يريح الذهن من عناء الحياة، أصبح العمل الفني في الحركة التكعيبية مقلقاً للذهن أي يدفع المتلقي للانزياح معه والتفكير والتأمل في انزياحات مستمرة نحو المراكز والهوامش الجديدة ، من خلال التوتر القائم بين الآني والآتي في سبيل الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى المجازي ، فالتكعيبية تعزل نموذجها العقلي عن الحقائق المظهرية القائمة على تقلبات الحواس وتعلق الحكم عليه وترجئه إلى الفكر لاستلهام الأشكال الخاصة بما يتماثل ويتطابق مع الرؤية المثالية الأفلاطونية ، فحصيلة الأشكال التكعيبية تتمثل في المعنى الجمالي

(1) مولر، جي أي. وفرانك ايلغر:مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص79.

(2) سيرولا، موريس: الفن التكعيبي ، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط1، 1983، ص11.

الكامن فيها والمتشكل في الفكر لا عن طريق الإدراك الحسي وهو ما يؤكده (براك): "إن الحواس تشوه فيما الفكر يبني"[1] ، في حالة تفاعل مستمر بين الحسي والمتخيل أي أنها تقوم بعملية تكسير مستمرة للبنى الموجودة ولا تكتفي بذلك بل تحيلها إلى صياغات تمتاز بانزياحها عن المألوف العادي.

كما تميزت تلك الفترة بشيوع أفكار (فرويد) في التحليل النفسي التي وفرت الإمكانيات الفكرية لتفسير الذات الإنسانية الفردية والجمعية بكونها تتمحور حول جملة من الصراعات والمتناقضات السايكولوجية والعاطفية المنزاحة بعضها مع بعض، الأمر الذي بدوره وفر الفرصة الأكبر لانزياح التصور الفني من التوصيف المظهري للأشياء إلى استقراء بواطنها فيما عززت من هذا تطورات علمية مادية عميقة مثل نشر نظرية اينشتاين النسبية واكتشاف أشعة أكس وغيرها، أثبتت أن رؤيتنا للعالم الديناميكي حولنا لم تعد فقط رؤية بصرية مجردة لإدراك المحيط الفيزياوي بل قلبت إلى رؤيا مركبة ذات مؤشرات متعددة ومتباينة بتباين ثقافات الشعوب واختلاف تجاربها ونظرتها للأشياء لذلك اتخذ الاتجاه التكعيبي من أوضاع التكعيب الهندسية القائمة على نظرية التبلور التعدينية أساساً له في البناء والتكوين.. والتي تقوم على أن جميع المعادن وحتى الأتربة التي تدخل فيها عناصر معدنية تأخذ حبيباتها ودقائقها أشكالاً هندسية التكوين، إلى جانب ذلك ظهرت الفكرة القائلة أن الخط المنكسر يعتبر أقوى تأثيراً من الخط المنحني في الرسم"[2] .

لهذا لم يتعامل الفنان التكعيبي مع الواقع بنية مادة جامدة بل بنية متحركة أزاحية

وقابلة للتغيير مما أحدث طفرة حداثية مختلفة عن الحداثات السابقة من خلال التعامل مع الشكل،اذ جسدت التكعيبية رغبة في إعادة بناء فضاء اللوحة على أسس جديدة ، "وسمحت بمشاهدة الصورة وهي في طور التكوين، كما أنها سمحت بالقيام بتحديد دقيق جداً للصورة الفنية التي تكون بهذه الطريقة صورة مركبة ناتجة عن اندماج عناصر الشكل القابلة للتحويل في الصورة المستوعبة بعناصر الشكل القابلة

---

(1) سيرولا، موريس : الفن التكعيبي ، المصدر السابق نفسه، ص9.

(2) حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص118.

للتحويل في صورة الذاكرة لنظام مختلف من الأشياء والاندماج تحت دافع تحويلي من الفنان له من القوة ما ينقل الصورة المركبة إلى مجال منفصل بوضوح عن (واقع) البيئة المستوعبة[1] فعمدوا في سبيل بناء اللوحة لتصبح سطوحها متماسكة وقوية إلى هندسة صورة الطبيعة وتبنوا طروحات الفيثاغوريين ، وكان تعبيرهم غير عادي لوصف العالم العادي.

إن معضلة الجمع بين الجوانب المختلفة في وقت واحد قد شغلت دائماً أولئك الفنانين الذين يقلدون الأشكال المرئية في تصويرهم منذ عهد (فان آيك) حتى عهد (مانيه) التأثيري اذ كانوا عاجزين عن ابتكار فكرة أفضل من طريقة استخدام المرآة العاكسة ومعنى ذلك أنهم يصورون الأشياء كما يرونها متجاورة في مساحات متتابعة اذ كانت هذه الطريقة سائدة في نتاج فناني عصر النهضة في القرنين الثالث عشر والرابع عشر مما يجعل المقارنة غير يسيرة بينها وبين أسلوب البناء الموحد في مبادئ التكعيبية ذلك يمكن الوصول إليه عن طريق عملية تسطيح الأشكال مع وضع المسطحات بعضها فوق بعض في تكوينات مختلفة تجمع بينها بعد تحطيمها[2] ، ويقوم مبدأ التكعيبية على فكرة النظر إلى الأشياء والموجودات من زوايا نظر متعددة على عكس الأساليب التقليدية التي اعتمدت زاوية نظر واحدة وبموجب هذا التعدد في المنظور الفيزياوي عمد التكعيبيون إلى تفكيك الشكل إلى مكونات جزئية ثم تحليلها وإعادة تركيبها بخط أكثر تجريدية واختزالا بحيث تكون الحصيلة النهائية للشكل المعني مختلفة نوعياً عما كانت قبل التفكيك والتجزئة، في تضايف مستمر بين المنافرة والاستعارة الفنية بين المستوى السياقي والمستوى الاستبدالي بما يتناسب مع فلسفة التكعيبية في الإنشاء الفني الجديد الذي ينطوي على تسطيح الأشكال وإعادة اعتبار أبعادها بنمط هندسي وتجزئة الفضاء الإنشائي ، وإلغاء المنظور الفيزياوي وتداخل الأشكال المتجاورة والمتباعدة بانزياحها بعضها مع بعض وتغيير مساقط الضوء في

---

(1) روجرز، فرانكلين : الشعر والرسم، مصدر سابق، ص41.

(2) حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر، مصدر سابق ، ص128.

اللوحة الواحدة واختزال البعد الثالث وتبني مبدأ(الاختراق) الذي يرجع إلى (سيزان)من خلال إظهار الأشياء المختلفة الصلدة وكأنها تخترق بعضها بعض في سلوك مخالف للحقائق الفيزيائية والسماح بإزاحة خط النظر من الظاهر إلى الباطن في الشكل الواحد، لذلك عمل الفن التكعيبي على تكثيف المشهد المتحرك والإزاحات الذهنية لتوحيد الصورة، ويبدو أن الانزياح يعمل مع التكعيبية بالاتجاه الذهني التخيلي في محاولة لبناء حقيقة صورة إيحائية بالشيء تتجلى في الذهن، وهنا يعمل الانزياح كما يفعل فعله في نقله للغة من سمتها الدلالية إلى السمة الإيحائية أي من الدرجة الصفر إلى خطاب جمالي مميز وتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة وبالتالي يتم خلق نسق جديد من العلاقات المجردة غير المرئية على الأخذ بنظر الاعتبار عدم التركيز على اللون لأجل الانتباه إلى البناء الشكلي، "فالفن التكعيبي إنما يكشف عن الحلول المتتابعة التي تم الكشف عنها لحل هذه المعضلات وكانت النتيجة ممثلة في لغة جديدة للتصوير الحديث حيث تكون اللغة (غنائية lyeieal) ثم (تخيلية Conceplua) في الوقت نفسه حيث تضع نهاية لظواهر الأشياء التي تم امد العمل بها "[1] في إشادة إلى مظاهر الأشياء الخاضعة للاستعمال وفي مقاربة مع ما جاء به (جان كوهن) على أن الاستعمال هو نقيض الانزياح فذكر "يمكن أن نميز بين صنفين من الصور البلاغية وصور إبداع وصور استعمال ويجب أن نميز في الصور بين الشكل والمادة الشكل هو العلامة التي تجمع الكلمات والمادة هي الكلمات نفسها وعندما يخلق الشاعر استعارة أصلية فإنما يخلق الكلمات وليس العلاقة ، أن يجسد شكلاً قديماً في مادة جديدة وهنا يكمن إبداعه الشعري أن الصور الإبداعية ليست جديدة في شكلها بل في الكلمات الجديدة، وقد يحدث أن يعاد استعمال هذه الانجازات فتسقط في مستوى الاستعمال فإذا كانت الصورة البلاغية انزياحاً فأن صيغة صور الاستعمال لا تخلو من تناقض"[2] .

([1]) حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر، مصدر سابق، ص123.

([2])المناصرة ، عز الدين: علم الشعريات، مصدر سابق، ص490.

وباعتبار أن الزمان نسبي والمكان نسبي فالجمال نسبي كذلك وهناك مقولات فلسفية مهدت لهذه الفكرة من أفلاطون إلى شوبنهور في اعتبار أن القبح هو جمال متناقص وهي مقولة هيغيلية.

والحركة التكعيبية من الحركات الفنية التي امتازت بتعدد الأساليب الفنية، بحسب مراحلها الفنية، وقد تناقضت التكعيبية التحليلية مع التكعيبية التركيبية بتناقض مبدأ التفكيك والتركيب فحين تقوم التحليلية على التجزئة والهندسية المتداخلة التي قد تشذ ميزات مكوناتها عن ميزات الشكل الأم، فكانت أعمال الفنان (ليجيه) معبرة عن الأشكال الهندسية (المخروط ، الكرة ، الأسطوانة) التي دعا إليها سيزان سابقاً والتي أشار إليها أفلاطون كأشكال هندسية في فلسفته المثالية والجمال الكامن فيها. فجاءت لوحته (المدينة) المنجز عام 1919كما في الشكل(8) مجسدة التحام الإنسان بعصر المكننة عبر زحام الكتل الاسطوانية والتفصيلات الميكانيكية التي انتمت للتكعيبية رغم غلبة التكورية – المخروطية على الطبيعة في تكنيكها اذ كان يعني أن الحقيقة شيء يختبئ وراء الصور الظاهرية .

وهناك (ديلوني) الذي عد اللون هو الشكل هو الذات والموضوع لديه يكمن في تخيل حركة اللون وتحولاته لذا فهو يعمل على وفق إزاحات مدعمة بالخيال ليتوصل إلى موسيقاه الكونية[1] ويمكن أن تكون إزاحاته اللونية نقطة انطلاق للفن التجريدي فيما تبدو أعمال (خوان جري) وما فيها من تحطيم للأشكال من جانب وشفافيتها من جانب آخر، بحيث تساعد هذه الطريقة على رؤية الجوانب المختلفة للشكل وما يشف عنه في داخله وفي وقت واحد، فيصف (جري) طريقته ويقول: "مظاهر متعددة لنفس الشيء قد جمع بينها الرسم على لوحة واحدة، إذ يبدو الشيء في حالة محطمة وقد ظهر باطنه وكشف عما بداخله"[2] ومن هنا تبدو الانزياحات التي

(1) مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، ت: مها فرخ الخوري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ،1976 ، ص55.

(2) حسن ، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر، مصدر سابق، ص127.

جاء بها الفن التكعيبي مفارقة بشدة من وجهة النظر الواقعية من جميع الاتجاهات التجريدية المنبثقة عنه.

تقوم التكعيبية التركيبية على إعادة تشكيل الأجزاء المتفرقة وترتيبها بما يقدم شكلاً متكاملاً جديداً قد لا تكون له بالضرورة صلات تشابه مع الأجزاء المنفردة كما فعل بيكاسو ضمن مفهوم التغيير لديه في وضع العينين في الساقين ورسم عين من الامام وعين من الجانب، والانزياح باتجاه التسطيح قد جلب معه فكرة استخدام الحروف التي هي بطبيعتها أشكال مسطحة ليس لديها بعد ثالث .

وفي تحول المرحلة التحليلية إلى المرحلة التركيبية تعمق الإحساس بالسطح التصويري والحد من امتداد الفضاء للصورة، فكان لاستخدام الملصقات والأشياء الحقيقية مدعاة لخلق ايهامات فضائية وملمسية أزيحت خلالها الحقيقة المادية للصورة التشكيلية وابتعادها عن الملاحظة التحليلية للنموذج المرسوم فالحدث يتيح فرصة تشكل السطح التصويري بكيفيات غير محددة التوصيف[1] ويبدو أن الانزياح في التركيبية تمثل من خلال دمج الواقع باللاواقع من خلال إعادة مسميات الواقع إلى صياغات مغايرة لما كانت عليه ووضعها في عالم آخر بشكل متخيل منفتح الدلالات ، أي إحالة الدال إلى دال آخر مع تغيب متعمد للمدلول وإزاحة حضوره . ومن خلال عمليات التقديم والتأخير والحذف والإضافة والتعديل المستمر في طبقات العمل الفني في سبيل تقديم أشكال اصطلاحية معتمدة مبدأ التلميح والإيحاء.

ومن ضمن الانزياحات الأسلوبية خلال المرحلة التركيبية من عام 1913-1920 التي امتازت أعمالها بوحدة موضوعاتها وبساطة إنشاءاتها الفنية التي شملت الكثير من الكولاجات الديكورية وأنها أعربت عن خروج واضح عن العزلة اللونية التي فرضتها المرحلة التحليلية حيث عاد استخدام الألوان البراقة والمساحات الناصعة، لقد كانت تجربة إلصاق قطعة قماش مطبوع في لوحة (حياة جامدة مع كرسي خيزران) التي رسمها بيكاسو عام 1912 نقطة البداية في ابتداع الكولاج التشكيلي، وانطلاقة المرحلة التركيبية التي فتحت الباب واسعاً في مسألة إدخال كافة المواد الغريبة على

(1) ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص89.

سطح اللوحة التي تؤدي إلى تولد اللامنتظر في ذهن المتلقي من خلال المنتظر وخلخلة الرؤية العادية.

إن استخدام العناصر الجديدة من العالم الحسي سيقود بيكاسو سنة 1912 خطوة جديدة في تطور التكعيبية إلى استنباط الإلصاق (Lecollage) فأدخل إلى جانب الحرف المصور الحرف الطباعي بما في ذلك الورق الذي طبع، وهكذا ظهرت تقنية الورق الملصق الذي أعطى اللوحة صفة جديدة جعلتها على علاقة بالواقع الذي كانت التكعيبية قد ابتعدت عنه، الغاية من هذه الطريقة الجديدة المرتبطة بتقنية الإلصاق، في تناقضها مع المحيط ذي الطابع التجريدي الذي ألحقت به هو التأكيد على إمكانية تحويل الواقع إلى فن[1]. "فالنص الحديث ما عاد نشاطاً بريئاً أو بئراً معزولة عن هواء العالم، أنه كما يقول (بارت) نسيج من الإحالات والاقتباسات والأصداء واللغات القديمة والمعاصرة التي (تخترقه بكامله)"[2].

والكولاج وسيلة لمقاومة القيم الفنية والجمالية السائدة من خلال استخدام العناصر المهملة معادلا موضوعيا وشكليا للوجود الإنساني المهمل أي أن في ذلك إزاحة للهامش باتجاه المركز بل جعلوه محور اهتمامهم، بل الشيء المهم الذي يحقق اللذة الجمالية تماشياً مع (كانت)، "كان (جري) قد يصوغ أشكاله بدقة ووضوح يبدأ أولاً بتجريد بنية اللوحة وتنظيمها هندسياً ثم يدخل إليها الموضوع الذي يبقى على صلة واضحة بالطبيعة بحيث تتآلف أشكاله كما أعاد الفكر صياغتها مع البنية الأساسية للسياق الهندسي[3]، أي تكسير البنية وإعادة التبنين بنقل الشيء من بنيته الأولى وتحويله إلى بنية أخرى مخالفة للأولى وصولاً إلى الشكل المجازي.

"أن المفهوم الجديد للزمان والمكان (الذاكرة) أمكن التعبير عنه في الرسم بواسطة التكنيك الجديد التكعيبية القائم على مبدأ الآنية Simultanety أي التداخل الزماني

---

(1) أمهز ، محمود: الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق، ص100.

(2) العلاف ، علي جعفر: الشعر والتلقي (دراسة نقدية) ، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2002، ص194.

(3) امهز،محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، نفس المصدر السابق، ص101.

المكاني حيث تتوفر للفنان قدرة أكبر على الحركة ضمن الأبعاد المكانية والزمانية ويكون بوسعه أن يجمع على لوحة واحدة المرئي واللامرئي والحاضر والماضي والواقع والحلم، وإذا كانت قوانين البصريات لا تسمح بدمج الداخليات والخارجيات في آن واحد فان الذاكرة والأحلام تفرض علينا الداخليات غير المنظورة ويتطلب ذلك تدميرا أو تشويها للأشكال وحتى المضمون...[1]

أن الفضائية الأزاحية التي أدخلتها التكعيبية إلى المساحة التصويرية جعلت من اللوحة وكأنها (وجه لوجه) أي أن طريقة تكوين اللوحة بعد تكسير البنى السابقة في ألوانها واتجاهاتها الأساس الأفقية والعمودية والمائلة، التي تلتقي في نقاط مركزية محددة دفعت المشاهد لأن يعيد تأليف اللوحة بشكل تجميعي من خلال أعادة البنية وإعادة القراءة لعناصرها المفككة بحسب المنهج التحليلي. والإستراتيجية الشعرية بحسب (كوهين) ذات طورين (سلبي) يحيد النص عن سبيل القاعدة المثلى ويخرق القانون فتنبثق هنا (المنافرة) اذ يعرض الانزياح ، والطور الثاني (ايجابي) تفقد فيه (المنافرة) ميدانها لصالح (الملائمة) اذ (نفي الانزياح) الذي تستعيد فيه اللغة انسجامها فتتم عندها آلية الواقعة الشعرية[2] لذلك فإعادة القراءة الشعرية للعمل الفني التكعيبي تتضمن عرضا للانزياح ونفيا له، وهو لا يكون شعرياً لو أنه يقف عند لحظة العرض، لذلك فالانزياح يكون محكوماً بقانون يعيده إلى حيز المعقول من خلال لحظة النفي، حيث يتجسد التحطيم (وعرض الانزياح) على مستوى البنية في حين تتحقق إعادة البناء أو (نفي الانزياح) على مستوى الوظيفة.

تكويناته مثيرة ومعالجاته مغايرة للمألوف، وانتقالاته الأسلوبية بين التعبيرية والكلاسيكية وأحياناً سريالياً ورمزياً بسبب عدم الاستقرار الإبداعي، كان من الفنانين الذين يبحثون عن المثير والجديد ، فخاض تجربة الشكل ليرى المدى الذي يستطيع أن

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، طبع بمساعدة وزارة الثقافة والأعلام العراقية، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، د ت، ص82.

(2) الددة، عباس رشيد: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، سلسلة الفكر العراقي الجديد. دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1، بغداد، 2009، ص15.

يبلغه دون أن ينزلق في هوة الإسراف غير المبرر، فجزء من فنه نوع من اللعبة ، فهو حين يهدم الشيء ويكسر بنية الشكل لا يقصد جمع أشلائه من جديد بل تشييد بناء جديد أي تكسير البنية وإعادة التبنين، أي عرض للانزياح ونفي له في آن واحد، حيث تمنح هذه العملية الأشياء حياة جديدة أكثر إثارة وتعبير بدون توقف عن زعزعة النظام الطبيعي فذكر بيكاسو "جئنا إلى هذا العالم لا لنبنيه فحسب بل لنبني واقعاً موازياً" (1)، بالنسبة لأعمال بيكاسو وتعدد الاتجاهات الأسلوبية في مجمل نتاجه الفني ، الذي كان يثير قلق المتلقي،وهو يقول:"حينما اقوم بالرسم احاول دائما رسم صورة لايتوقعها الناس...اريد ان اكون مخربا في هذا الاتجاه،بمعنى ان اعطي صورة عن الطبيعة وعن العناصر المتفرقة عن طريق الرؤية الاعتيادية للاشياء في التصوير التقليدي ،الا انها تكون منسجمة بطريقة غير متوقعة تماما ومشوشة لتجبر المشاهد على طرح الاسئلة" (2).

بالنسبة لبيكاسو يبدو مبدأ الاستعارة واضحاً بتطبيقه ذلك التشويه المدروس للفن الفطري الأفريقي والذي قدر فيه الشجاعة على تغيير مقاسات الأشياء وتشويه معالمها دون فقدان لجماليتها بل العكس، بأن يضيف ذلك التشويه جمالية تشكيلية من نوع خاص،فهو يعبر عن لوحاته بانها تمثل مجموعة اعمال تهشيمية يضمنها الخلاصة المهمة للوصول الى التعبير المطلوب فقام بيكاسو بالهجوم على صور الفن مدمرا ومهشما لها ومعيدا بناءها من جديد ،مثل اعادة رسم لوحة(الوصيفة الاسبانية) للفنان (آنجر) فبدت عملا تشكيليا جديدا ،التهشيم اصبح هنا الواجهة الرئيسة لمرحلة من الابداع الذي ينطلق من الطبيعة التي تعودنا على تسميتها الواقع او ما اطلق عليه(كانت)المظاهر الظهرانية ،من اجل ان يكون بامكانه تفكيك النظام المعطى منهجيا

---

(1) عطار، عنايت: في الشعرية البصرية (في شعرية الحداثة وما بعدها) ، دار الثقافة والأعلام ، الشارقة ، 1997، ص22.

(2) ميرديو،فلورنس:الابداع وعملية التشويه عند بيكاسو،مصدر سابق،142.

وميكانيكيا بصورة مستمرة[1] كذلك طبق بيكاسو ذلك الانزياح في مبادئ الجمال من دون الانتهاء إلى تسفيه مستوى اللوحة الفني أو عبورها إلى مجال الكاريكاتير أو اللامعقول بالنسبة لقانون الانزياح، أي أنه استخدم مبدأ عرض الانزياح ونفيه بغية الوصول إلى الصورة المكتملة بحسب قناعته وقد أنجز عدة أعمال تصور هذا الطابع من الفن الزنجي،لما فيها من أشكال مستحدثة ذات انحرافات وتشويهات بدائية جريئة وما انطوت عليه أوضاعها الابتكارية الجديدة من قوة انفعالية وجرأة في التعبير والتجريد .

وعند (بيكاسو) : ليس هناك فن تجريدي ينبغي عليك أن تبدأ من شيء ما وبعدها تستطيع أن تزيل بصمات الواقع، ليس ثمة خطأ مهما يحدث لان فكرة الشيء تكون قد تركت علامة لا يمكن أزالتها ... وهنا يمكن أن تتبلور لدينا النقطة العليا البريتونية أو النقطة التواصلية بين القارئ والنص بين الواقع (أشياء حسية في واقعها الحرفي) وبين اللاواقع (انتقال تلك الأشياء إلى واقع مغاير واقع حلم) بفعل الانزياح الجاري عليها، انه يبدأ برسم رأس وينتهي ببيضة أو أنه يبدأ ببيضة وينتهي برأس، أنه دائماً في الطريق بين الاثنين ولا يكون على الإطلاق سعيدا بأي من هذا أو ذاك وان ما يثير اهتمامه هو أن يقيم ما يمكنه أن يسميه بعلاقات الفاصلة الكبيرة وهي علاقة محتملة وغير متوقعة بين الأشياء... وقد فسر بيكاسو كلمة (علاقةrappor) في أثناء مناقشته لدور الأوراق المصمغة في رسم التكعيبيين على أنها (صدمة المابين) مؤكداً بذلك صلة (التلامس والانقطاع الأساس) ، فلم تكن ورقة الجريدة تستخدم أبداً من أجل أن تصنع جريدة ، لقد استخدمت لتصبح فناً أو شيئاً من هذا القبيل ولم تستخدم أبداً استخداماً أدبياً ولكنها كانت تستخدم دائماً بوصفها عنصراً أزيح عنه معناه الاعتيادي ليوضع فيه معنى آخر من أجل تقديم صدمة المعنى المحدد في العملية الفنية كما يوحي به بيكاسو هو أن يوجد على نحو تزامني بين عالمين وأنه أيضاً ينقل القارئ أو المشاهد عبر انقطاع ما من عالم إلى آخر من ممر معين، ما يكون انتماء القارئ كان

([1]) روجرز،فرانكلين ر:الشعر والرسم،مصدر سابق،ص39.

انتماء رئيس عند الفنان، وتأتي بعد ذلك تجربة الانتماء الرئيس لاستعارات متناسقة عند القارئ هو تجربة الشاعر في الإدراك الحسي التحولي واندماج الصور.

المستقبلية:

المستقبلية faiurisme حركة فنية قامت على خلفية من التناقضات الاجتماعية والاقتصادية في إيطاليا، سعت إلى نشوء أغلب الاتجاهات والأساليب الحديثة في أوربا وأمريكا منذ القرن العشرين، وشملت مختلف النشاطات الفنية كالأدب والتصوير والنحت والموسيقى بقيادة الشاعر (مارينتي) وهي نزعة قائمة على الصراع والحركة، فقد حملت عبر نتاجات فنانيها بوادر احدث الاكتشافات والمبتكرات العلمية.

إن بيان المستقبليين الذي صاغه (مارتيني) عام 1909 وبحسب رأي (ريد) يعد وثيقة تهدف إلى تحديد السمات المميزة لعصرنا الذي نحياه، إذ كل شيء فيه يتحرك بسرعة فائقة وعلى الفنان أن يمثل ويجسد هذه الديناميكية الشائعة ، وفي كلتا الحالتين يبدو العمل الفني وكأنه قد صب في قالب الحركة من جديد[1] والحركة في نظر (بوتشيوني) دينامية ومبرر وجودها وحافز نضالها ضد التقاليدية: "رغبتنا في الحقيقة لا تكتفي بالشكل واللون التقليديين فالحركة لن تكون بالنسبة لنا لحظة توقف للدينامية العالمية، ستكون فعلاً أحساساً دينامياً دون نهاية بحد ذاتها ، كل شيء يتحرك كل شيء يعدو كل شيء ينمو بسرعة، الصورة ليست أبداً ساكنة أمامنا فهي تظهر وتختفي باستمرار"[2] "إن الانزياح أمر ليس للنفس عنه غنى ، إذ النفس كلفة بالتجدد مولعة به، فالتغيير والتجدد حاجة مستقرة في النفس البشرية التي من شأنها أن تمل وتضجر من الجمود والثبات ولعل الأشياء المألوفة هي مما يؤدي مؤدى الثبات ، وهذا يقارب مع رولان بارت مما سماه (الدرجة الصفر) التي يخلو فيها الكلام من أي تأثير"[3].

---

(1) المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد. 1973، ص71.

(2) أمهز، محمود : الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص113.

(3) ويس، محمد أحمد : الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، مصدر سابق، ص65-66 .

ومن هنا فلا وجود للفراغ حتى الفراغ لديهم عبارة عن الجو الذي تتحرك فيه الأشكال وتتداخل فيما بينها ومن ثم فالأجسام في عصر الحركة والسرعة تظهر على هيئة حركة وضوء واللون عندهم عبارة عن لحن موشوري، أنه لا يُحمل إلا على صورة قزحية، وقد استفادوا من السطوح المتقاطعة والزوايا الحادة للتكعيبية في التعبير عن الحركة فأسهبوا في تصوير الأشياء المتحركة: آلات السباق – الخيل – الرقص – حتى عناوين لوحاتهم امتازت بالانزياح الدلالي منها: خطوط القوى في الصاعقة (روسولو) ، وسيارة وضوضاء (بالا)، وبماذا تحدثني السيارة (كارلوكارا) امرأة عارية تنزل السلم (مارسيل دوشامب) ، وقد أزاحوا الأشكال الهندسية التي أشار إليها (سيزان) سابقاً فالخط المستقيم في رأيهم هو الوسيط الذي يدل على الطهر الخالص في الأعمال التشكيلية كما أنه يعبر عن الآلية في العصر الحديث لكنهم كانوا يجدون الحركة تتلائم مع الخطوط المائلة والمنحنية أكثر منها مع المتعامدة ولهذا رفضوا الزاوية القائمة والأشكال المضلعة لأنهم يعتبرونها خالية من الأبعاد العاطفية وأنهم يرفضون المكعب والهرم ويكثرون من رسم الدوائر الدوامية والحلزون.

وبجعلهم الفضاء مجرد جو تتحرك فيه الأجسام وتخترقه فهذا معناه أنهم أزاحوا الشكل مع الخلفية ، وبتشطيرهم لتلك الأشكال عن طريق اللون والضوء فهم يشطرون الفضاء أيضاً فالذي يجري على الشكل يجري على الأرضية في وقت واحد، أي حضور للزمان والمكان أو غياب لكليهما في إزاحات متتالية. فالنص المستقبلي بتقدير قوة أفعاله ليس هو تلك اللغة الفنية التواصلية التي يقننها الواقع فهو لا يكتفي بتصوير ذلك الواقع أو الدلالة عليه فحينما يكون النص دالاً أي في هذا الأثر المنزاح حيثما يقوم بالتصوير فأنه يشارك في تحريك الواقع وتحويله الذي يمسك به في لحظة انغلاقه بعبارة مغايرة "لا يجمع النص شتات واقع ثابت أو يوهم به وإنما يبني المسرح المتنقل لحركته التي يساهم هو فيها ويكون محمولاً وصفة لها" [1] ولا يتحقق ذلك إلا داخل فضاء أسلوبي يكون حصيلة ردود فعل المتلقي في استجابته لمنبهات النص

---

(1) كرستيفا، جوليا: علم النص، تر: فريد الزاهي. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص9.

المستقبلي وتشطيراته المتعددة على نحو تتحقق فيه الموازنة المطلوبة بين أفعال النص مستويات القراءة وبهذا ينقسم النص فضائياً على نصفين "نص موجود وتقوله لغته ونص غائب يقوله القارئ المنتظر"[1]. وبين النص الموجود الحاضر (العمل الفني) والغائب قراءة (المتلقي) يتراءى دور أفعال النص في تحريض منطقة القراءة وأثارتها لصناعة مباهجها القرائية بتشغيل آليتي الغياب والانتظار وتحريكهما باتجاه التواصل وتحقيق وحدة النص.

ظهر الاهتمام بمفهوم (الحركة) والتغير منذ ثمانيات القرن التاسع عشر وما تلاها، وهو ما سخرته الحركة المستقبلية من خلال صياغتها وتشكلها لحساسية جديدة إزاء المواد الدالة على العصر كالآلات وهو إنزياح من نوع جديد واشتغال في الأنساق الداخلية من نوع مغاير في تجسيد الإمكانيات العلمية في الفن ، وهو ما عملت عليه الانطباعية سابقاً في خلق انزياحات متداخلة ما بين التطورات العلمية وشعرية العمل الفني، كما حاولت الانطباعية التقاط الحركة وتجيلها في لحظيتها الآنية، وأضاف إليها المستقبليون البعد الرابع (الزمن) ، أي فكرة (التزامن) التي تشكل حالة ذهنية تجمع بين الذاكرة والرؤية ، التي تجعل الأجسام تبدو وكأنها تتحرك نحونا ونتحرك نحوها بسرعة بفعل ما فيها من تشطيرات لخطوطها الخارجية والتي تخلق نوعاً من الانزياح الحركي بينها وبين المتلقي من خلال مساهمتها في ذلك الإحساس الحركي.

كذلك ما قدمته التكعيبية في أيجاد رؤية مغايرة لاشتغالات العلم مع الفن وصولاً إلى المستقبلية في إمساكها بشعرية (السرعة) أو الحركة السريعة كفعل من أفعال الإنسان الحديث ودعوا في بيانهم التأسيسي إلى تمجيد الحرب لما فيها من حركة وعنف وسرعة، أي أنهم أزاحوا السلام لصالح الحرب، الحرب بكل ما فيها من عنفوان وحركة وحرارة ، وهي معادل موضوعي للجمال لديهم بدلاً من برودة السلام وهدوئه "كما أعلنوا إعجابهم بنتائج العلم الحديث كالسيارة والقطار والطائرة التي باتت مصدر الهام لعملهم الفني وهو ما يفسر اهتمامهم الكلي بالحركة والسرعة كدليل

---

(1) عياشي، منذر: مقالات في الأسلوبية ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص144.

على دينامية الحياة الحديثة"[1] وفي ذلك انزياح لطبيعة الموضوعات التي قدمتها المستقبلية عن الموضوعات التي قدمتها المدارس السابقة، وقد شككت المستقبلية بالشكل الذي نراه ونعيشه ودخلت بجدل وانزياح لا ينتهي مع الزمن والمكان في عدميته وصيرورته في الوقت نفسه فكل شيء هو متحرك ولا يكاد يخلق لنفسه شكلاً صلباً فالمظاهر والزمان والمكان في لحظة وجود تكشفها الذات في علاقتها الفردية بالكون والأشياء وفق ضرورتها الداخلية ودون غاية فالعمل الفني عندها لا يشترط وجود غاية فيه فغايته بذاته ولذاته بما يقابل الجمال الخالص من الشكل الخالص لـ(كانت) وتأثيره يكمن فيه وهو نتاج للعب الحر وتشديد نحو العفوية والنسبية فالمستقبلية قلبت الشكل الجمالي المطلق الذي حاول التكعيبيون الاشتغال فيه وانزاحت باتجاه الشكل الجمالي النسبي المتغير وأشكالها لا يمكن أن تشكل تحديداً أو قيداً قرائياً أو تأويلاً وفي رأي (كارلوكارا): "في رأينا أن الحس الفني في الرسم يعتمد على اللاتوافق"[2]، وبذلك عبر الفنانون في أعمالهم عن الحركة برسم سلسلة من الوقفات التقطت في حركة مُسكنة، الواحدة تلو الأخرى، في سياق الحركة أو بأشكال مشتقة وهي الأشكال الوحيدة للاستمرارية في الفضاء.

عمد المستقبليون إلى تفكيك الأشكال ثم تجميعها في بنية جديدة شأنها في ذلك شأن التكعيبية بيد أن فارقاً يميزهم هو أنهم عمدوا إلى تفكيك الجسد وتحطيمه ليتخذوا من الأجزاء المفككة مادة يبنون عليها (الشكل الجديد) – كسر في البنية وإعادة التبني – الشكل المنزاح عن شكله السابق من خلال تمديد هذا الجزء وتكثيره في إزاحات متعالقة ، مع الخطوط والألوان وانعكاسات الضوء الوهمية كما في أعمال الرسام (بالاّ) في عمله (طيران السنونو) فبنية العمل المستقبلي تكمن في تذبذب وارتعاش بنية العمل، أذن ليست المادة هي الأساس بل إيقاع هذه المادة عبر حركتها وانزياحاتها المستمرة.

(1) أمهز، محمود : الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص112.

(2) الشوك، علي : الدادائية بين الأمس واليوم، مصدر سابق، ص23.

والمستقبليون من خلال تأكيدهم على عنصر الحركة والتغير إنما يلتقون مع عدة فلسفات منها فلسفة (هيروقليطس) الذي أكد على أن التغير هو العنصر الخالد والحقيقة الأبدية في الكون والفيلسوف (برجسون) الذي عوّل على العنصر الحركي ومفهوم (الديمومة) الأزاحية المستمرة في الزمان والمكان، وغيرهم من الفلاسفة.

وقد حرص الفنانون في طريقتهم هذه على أعطاء تأثير للمشاهد بحساسية الحركة "فمع المستقبلية نجد أن هدف التمثيل لا يقتصر على تتالي الحركة بل يتعداها ليصل إلى تزامن الحالات الوجدانية النفسية والشعور الأمر الذي يشكل الهدف الملح لفننا ... وإذا أردنا أن ندفع بالمشاهد لأن يعيش في وسط اللوحة فأنه يتوجب على هذه اللوحة أن تكون جمعية ما نتذكره وكل ما نراه.. لذا في معظم اللوحات المستقبلية ألغيت نقطة النظر الثابتة وأدخل المشاهد نسبياً إلى اللوحة [1] مما أكسب أعمالهم شاعرية ورمزية خاصة ، وقد أهتم ادباء هذه المدرسة بتصوير الحالات النفسية، لأنهم وجدوا مثل تلك الحالات الوجدانية قالباً لتجسيد المعاني الفلسفية والميتافيزيقية تجسيداً شاعرياً مستخدمين الرمز والاستعارة فهم يحاولون إيجاد نوع من (التداعي الحر) من خلال الترابط بين الطلقة النارية والصرخة التي تليها.

وقد تحدث الناقد (ابوللينير) عام 1913 عن اتخاذ المستقبليين لنظرية (التواقت) قاعدة وصدى في نتاجاتهم الفنية فذكر: "إن التواقت إنما يتعلق فقط بالرؤية والقوانين البصرية بحسب المكتشفات العلمية وان هذه الجماعة قد استوحته من ميدان العلم وهو ما يتعلق بما تتضمنه الذاكرة من انطباعات وكذا جميع الانفعالات المتباينة التي تدفع الفنان إلى الاستحداث والابتكار" [2] ، وكان تطبيق المستقبليين لهذه النظرية عن طريق استخدام أوضاع متماثلة من الجانبين فهم لم يسعوا لإظهار الوجه (مثلاً) منظوراً من أحد جانبيه بل ظهر وكأنه يتحرك دوماً وبما يسمح لنا بأن نلحظه في شتى الاتجاهات وهذا إبراز لا يمثل شيئاً لأنه أصلاً لا يمثل شكلاً ما كونه أثر لشيء متحرك داخل

---

(1) أمهز، محمود : الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص115.

(2) البسيوني ، محمود. الفن الحديث، رجاله مدارسه، آثاره التربوية، دار المعارف بمصر ، ط1، 1965، ص68.

مكان متحرك في زمن متحرك وهذه الحركة تفقده ماهيته المادية ومن ثم أثره المادي البصري الذي يتعامل معه العقل.

التجريدية :

لقد مثلت التجريدية نزعة الفنان ومحاولة وصوله إلى المطلق واكتشاف ما وراء الواقع، والتجريد نزعة شأنها شأن التعبير امتازت به أغلب الفنون القديمة منها والمحدثة، فالتجريد ليس وليد الحداثة بل أن تمثلاته ظهرت منذ الفنون القديمة، حينما أصبحت مهمة الفن هي محاولة بلوغ فكرة الأشياء ومفهومها وجوهرها الباطن بدلاً من أن يمارس التجربة الفعلية العينية فانزاحت أعمالهم نحو الترميز والتجريد، كذلك التجريديون انزاحوا عن معايير اللوحة القديمة وبنائها وموضوعها وتكويناتها وحرصوا على أن لا يكون هناك معنى فغايتهم الوصول إلى الفن الخالص وإتباع مقولة (كانت) (الجمال الخالص في الشكل الخالص) ، فأزاحوا المضمون لصالح الشكل "يرى (جان كوهن): أنه بوسعنا أن نميز بين شكل المحتوى ومادته: فالمادة هي الواقعة العقلية والشكل هو (المادة نفسها) كما تصوغها العبارة، فاللغة شكل وليست مادة كما قال (دي سوسير) والكلمات ليست إلا بدائل للأشياء ويضيف كوهن أن مادة المحتوى هي الدلالة أما الشكل فهو الأسلوب ، والشاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار"[1] لذا فالأسلوب يحمل قيمة جمالية فهو انزياح بالنسبة إلى معيار، لذلك فالتجريد أو اللاتشخيص يكون انزياحا عن قاعدة التشخيص في الفنون السابقة كما تنزاح القصيدة عن معيار النثر، أي يتم تحديد الانزياح دائماً بالمقارنة مع معيار، أي محاولة التعبير عن واقع مطلق ، وقد آمن التجريديون أن واقعاً كهذا لا يمكن أن يقوم إلا على التشكيل الصرف، أي على اللوحة أن تكون مكتفية بذاتها حيث المهمة الأساس تتمثل بتحويل الشيء إلى هيكل عام خال من أي صفة ملموسة مباشرة للواقع ، وان الفن الجديد يجب أن يكتسب أهمية الانكفاء على نفسه وأن يقطع الصلة مع الطبيعة والواقع من خلال الإيحاء والتعبير لأن الانطباع البصري والفكر البصري مضاف إلى الطبيعة وليس هو الطبيعة بحد ذاتها.

([1]) المناصرة، عز الدين: علم الشعريات ، مصدر سابق، ص10-11.

التجريدية بحثت لغة بصرية أسقطت العلاقة بين الذات وبين العالم الموضوعي تحت ضغط الذات هذه الذات التي أشار إليها (كاندنسكي) بأنها (الضرورة الداخلية) لإيجاد فن قريب من تطلعات الذات أقرب إلى الموسيقى ، ويقول (هربرت ريد) :" هناك ضرورة داخلية غير واضحة أو موصوفة يحاول الفنان البحث عنها حدسياً لأجل تنظيم الألوان التي تعبر عن هذا الشعور"[1]، وهذه الضرورة الداخلية موجودة لدى الفنان والشاعر والموسيقي والمتلقي على حدٍ سواء بحيث " أن رؤية اللون شأنها شأن الاستماع للموسيقى، يمكن أن تكون تجربة مؤثرة عميقة تخلق رنيناً روحياً لدى الناظر"[2] وفن الضرورة الداخلية فن منزاح نحو الداخل يلتمس الانتقال في الدلالات وتوالدها المستمر، وهو فن غنائي يكتسب سمة سامية ، فالنقطة قد تكون أكثر أهمية من الشكل البشري وان تأثير زاوية في المثلث على الدائرة ليست اقل قوة من ملامسة يد الإله لإصبع آدم في لوحة لمايكل أنجلو.

إضافة إلى بحث التجريدية في اللغة البصرية رافقها بحث في اللغة الموسيقية، وانتقالاتها المفاجئة في المعنى كان قبيل رفضها الواقع المادي واستبداله بواقع اقرب إلى الحقيقة الجمالية المحملة بطاقة الموسيقى ففن الرسم أصبح مرادفا للموسيقى، وهو ما جعل (كاندنسكي) يطرح ميادين مهمة في أطروحته الشهيرة (الروحي في الفن) بمعنى أن الواقع لم يعد مقبولاً به وهو ضار في الرؤية الفنية، فالفن عندما ينتفي المعنى المحدد منه ويصبح هنالك توالدات في المعنى – أي دال متعدد المدلولات – فهو يقترب من اللغة الموسيقية التي لا تحمل دلالات محددة فهي لغة مجردة، وفكرة سيادة الحاجة الجمالية في الفن الحديث ترجع إلى الفكر الفيثاغوري، الذي ساهم في تكريس عملية الإعداد للحقيقة ، وإنما يرى من تناسق هذا العالم لم يأت إلا بفضل علاقات عددية مجردة، وهذه النظرية هي من الهام الموسيقى .

ومثلما عمل الاتجاه التجريدي على مفاهيم الموسيقى لما فيها من تجريد خالص يحمل قيماً جمالية، عوّل على مفهوم (الروح) التي لا يمكن الإمساك بها، فمضمون

---

(1) ريد، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث، مصدر سابق، ص109.

(2) أوهر، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، مصدر سابق ، ص66.

التجريد له علاقة بالروح حيث أفاد التجريد من مصادر التراث الشرقي الفني، وعملية الإفادة هذه قربت التجريد من الأفكار الدينية، إذن للجانب الروحي تأثيره الخاص على تجريد الفن لذلك "أصبح الأسلوب التجريدي هو أنسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية[1]، وتأثير الزخرفة الإسلامية في أعمال (هنري ماتيس) والوحشيين وانتقال تلك الأنساق الداخلية إلى (كاندنسكي) نفسه الذي بدأ بالأسلوب الوحشي، وتأثيرات الفن الكنسي والأيقونات الدينية، وأفاد من تراث الفن الإسلامي" بعد مشاهدته معرضاً للفن الإسلامي سنة 1912 في مدينة (ميونشن) حيث شكل مؤشراً مهما في أعماله التجريدية رغم موقفه من الزخرفة التي يراها أشكال بحتة[2].

أن التحولات التي ادخلها تقدم التقنيات في الوسط الإنساني وما رافقها من تبدل في الأفكار نتيجة التطور العلمي والفلسفات الجديدة هي التي مهدت لهذا التطور الكبير في الفنون التشكيلية، والفن التجريدي الذي يتطابق مع مفهوم جديد للإنسان وعلاقته بالعالم، يعبر عن رفض للتقاليد كما يعبر عن المطالبة بقسط من حرية التعبير لجأ "إلى عفوية الحركة وطرافة الارتجال وحتى إلى مصادر الصدفة أو الاحتمال[3] وبات هم الفنان أن يحدث انتقالات مفاجئة في المعنى بفعل آليات التلقي فيصبح المتلقي مشاركاً في انتاجها .

وباعتمادهم العفوية والتلقائية في الرسم عوّلوا على فنون الأطفال والفنون البدائية والفطرية وكانت محط اهتمامهم، ففن الأطفال هو عالم الرؤية الفنية لديهم، عالم لم تصله يد الوعي وهو نموذج العمل الفني العفوي الجريء لوضع الخطوط والألوان بعيداً عن التقييد ، لذا يمكن النظر الى هذه الفنون جذور فنية أخرى للعمل التجريدي، وقد ظهر هذا التأثير واضحاً في أعمال (دوبوفيه) " فقد تأثر في السنوات

---

(1) إسماعيل، عز الدين : الفن والإنسان، دار القلم ، بيروت، ط1، 1974، ص199.

(2) حسن، ذو الفقار : فاسيلي كاندنسكي ، مجلة آفاق عربية، ع2، السنة الخامسة، تشرين الأول، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، 1979، ص114.

(3) أمهز، محمود : الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص139 .

الأولى بعد الحرب برسوم الأطفال والفن البدائي"[1] وهو يقول : " أريد أن أكون كأنني ولدت تواً لا أعرف شيئاً عن أوربا بتاتاً، أن أكون بدائياً تماماً"[2] ،وحتى في أعمال (هنري ميشو) التي أنجزها تحت تأثير المخدرات تحس بحضور الفن البدائي فيها " أعمال أنجزها بالحبر الصيني، صور غامضة غير محددة، تذكرنا ملامحها العامة ببعض مظاهر التصوير الجداري الصخري في كهوف العصر الحجري، فهي تشبه فعلاً صوراً حيوانية وبشرية ساكنة أو في حركة متتابعة"[3] ،وعن مقاربة خربشات الأطفال بالفن التجريدي يشير (هربرت ريد) "أنهم يبدءون بخربشات أساسية وعن طريق التوسع فيها وتركيزها يستخلصون من تشوشها البدائي شكلاً نمطياً أعلى، قد نجد بين خربشات الرسوم البيانية التي يضعها الأطفال بعفوية نماذج أصلب لمعظم أنماط الرسم المعاصر"[4] .

إن تساؤلات الفنان التجريدي الذي طالب بإزاحة كل شيء عن طريقه كان حول إلغاء شيئية الشيء" فلم لا نلغيه أصلاً من الرسم"[5] فالإلغاء سواء كان الغاء□ كاملاً أو شبه ألغاء – أي انزياحاً شاملاً أو موضعياً – لتجسيد الشكل الآيقوني لـ(الشيء) هو المنفذ الوحيد لتجاوز حدود الانجازات الفنية لرواد الفن في بداية القرن في أوربا وفرنسا خاصة.

والتجريد لا يقتصر فقط على الوقوف بعيداً عن الصورة المحسوسة بل يحاول أن يستخرج من المحسوس شيئاً هو بمثابة الحقيقة المبدأ أو الفكرة"[6] وهو ما كان (جاكسون بولوك) يعتقده بأن " الرسم يملك حياة تخصه"[7] أي كونه شيئا مستقلا ولا يعبر عن المشاعر الخاصة بالفنان، وبعد أن يصبح عمل (بولوك) (رسم الفعل ذاته)

---

(1) نفسه، 219.

(2) باونيس، الآن : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ،ص256.

(3) أمهز، محمود : مصدر سابق، ص216 .

(4) ريد هربرت : حاضر الفن، تر: سمير علي ، وزارة الأعلام ، بغداد، 1983، ص118.

(5) مولر، جي : أي وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق، 149 .

(6) أمهز، محمود : مصدر سابق، ص138.

(7) ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث، مصدر سابق، ص145.

والقماش يكون (منطقة للفعل) وليس فراغاً أو سطحاً يجري عليه نسخ أو تعبير عن شيء ويكتب أيضاً لم يعد الهدف هو التعبير الذاتي ولا حتى الأسقاط التلقائي للعناصر الشكلية ذات الأصل اللاشعوري فأن للوحة الجديدة نفس الجوهر الميتافيزيقي لوجود الفنان"[1] والتجريد الفني يمكن أن يقترب من (قصيدة النثر) في انزياحه عن العرف الفني السائد وابتعاد عناصر عن التشكيلات الواقعية المنطقية وكذلك تقنياته وأساليبه كذلك " قصيدة النثر التي لا قياس لها ولا وزن ولا قافية ، قابلة للتقطيع يتفاعل فيها الشعر مع النثر وأن فضيلتها الوحيدة غرابتها وشذوذها ، جاءت للتحرر من الجماليات الوجودية والتجريبية "[2].

أما بالنسبة لاشتغال الأنساق الداخلية للتجريدية مع سابقاتها من المدارس لفنية كالانطباعية التي موهت معالم الأشياء وحاولت التحرر نسبياً من قوانين التمثيل في مفهومه التقليدي، وقد عمدت إلى تفكيك الضوء عن طريق الضربات اللونية المستقلة، وفقدت الموضوع مع (مونيه). كما استلهمت التجريدية فكرة اللاموضوع واللاصوري بدءاً من التكعيبية وبلغت حدها عند الدادائية، فرفضت الصوري Figuration ورفضت التقيد بالمنظور والطبيعة التي بات من الضروري الإشارة إليها بدلاً من الغوص فيها والتجريدية تحاول أزاحة الصورة إلى شكلها الجوهري الخالد والتحول من الخصائص الجزئية إلى صفات الكلية ومن الفردية الى التعميم أي تعرية الطبيعة من حلتها العضوية ومن ارديتها الحيوية لتكشف عن اسرارها الكامنة ومعانيها الغامضة.

ان الانقطاع عن الماضي والانطلاق نحو آفاق جديدة وبناء تراث فني ، أصبح فيه فن التجريد المهيمن على خارطة التشكيل الفني، وقد اتخذ الفن التجريدي مسارين أو اتجاهين: للتجريدية الغنائية والتجريدية الهندسية، رائد الأولى (كاندنسكي) الذي يتمتع بروح شرقية، ورائد التجريدية الهندسية (موندريان) الذي يقول : " يجب على الفن أن يعبر عن واقع نقي ولكي نخلق الواقع النقي من الضروري اختصار الأشكال

---

(1) ريد ، هربرت : حاضر الفن، مصدر سابق، ص119.

(2) المناصرة،عز الدين :علم الشعريات ، ص276.

الطبيعية إلى عناصر ثابتة للشكل واللون الطبيعي الأولي، إن كل الفنون في الأساس شاملة ومعمارية هندسية وغير تشخيصية فهي خالصة من المأساة الإنسانية فهي فن عالمي"[1] .

أن العمل الفني يتألف من عنصرين : الأول داخلي نفسي هو الأنفعال والتاثير الروحي عند الإنسان والثاني خارجي متعلق بالأسلوب ومن المهم في اللوحة الفنية ليست الفكرة وانما الصدمة البصرية أي مفاجاة المتلقي وفي ذلك غاية الأنزياح، وهي فكرة خرج بها كاندنسكي عندما وجد أحدى لوحاته معلقة في المعرض بشكل مقلوب بحيث لم يتعرف على الأشكال الواقعية فيها بل ألوان وأشكال فقط ، وكان ذلك دليل أن التمثيل يضر اللوحة ويخفي الأسلوب "ان الشيئية أي رسم الأشياء الطبيعية ليس لها موضع في لوحاتي بل كانت ذات تأثير ضار عليها"[2] لهذا نادى بفكرة التعبير الداخلي وأن الخطوط والألوان والأشكال المجردة يمكنها تقمص حالة الفرح والالم والضجر والروح الموجودة في أعماق الإنسان وان اللوحة المجردة من الأشياء ومن شكلها الخارجي المادي تتحول إلى عنصر روحي وقوة داخلية ذاتية والأنزياح عبر الطاقة الكامنة في الأشكال الحقيقية "فكانت نتاجاته انفجارا لضروراته الداخلية، وتعد خطاباته ذات تحولات ازاحية على مستوى الشكل والتعبير والأسلوب والتقنية أسهمت في تهشيم الأنساق العقلية في المنجز التشكيلي"[3].

وقد اختلف (كاندنسكي) عن (بيت موندريان) في تأكيده على فن تتجلى فيه الأزاحات العقلية والوجدانية على حدٍ سواء لتحقيق أكبر قدر ممكن من التعبير فالفن

(1) المبارك، عدنان. المصدر السابق نفسه، ص64.

(2) عبد الحميد، شاكر: العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص110.

(3) وادي، علي شناوة : الانزياح وتقويض منظومة الانساق العقلية في الخطاب البصري لغز ما بعد الحداثة، جريدة الأديب، السنة السادسة ، العدد (181) 19 شباط 2009 ، ص17.

الحقيقي لديه "مثلما يحتاج إلى العقل يحتاج إلى القلب، عبر توازن دقيق" (1) فالتجريد الخالص يتم بتفعيل الأنزياح بين العقل (لحظة الوعي) وبين القلب (لحظة اللاوعي) وهو قانون جميع أشكال الخلق.

إن كاندنسكي الذي تعرف على أعمال الأنطباعيين وكان على صلة بـ(الفن الجديد)[*] والتيارات الفنية المعاصرة، قد نظر إلى الأشياء كألوان يجد فيها سلطة الموسيقى نفسها، سعى إلى تحرر التصوير من التمثيل الصوري ليتوصل إلى خلق نظام من الرموز المتحررة أزاء كل ضرورة خارجية بانزياحها نحو الضرورة الداخلية (Inner necessity) وفي هذه الحالة اصبح هو نفسه هدفاً وغاية ويجسد رسالة اتصالية عاطفية.

تأثر (كاندنسكي) بلوحة (كومة القش) للفنان (كلودمونيه) التي عرضت ضمن معرض الانطباعيين الباريسيين في موسكو كذلك تأثر بموسيقى (فاجنر) في الثلاثين من عمره وعلق على ذلك بقوله: (ان موسيقى فاجنر اجتاحتني بعفوية عميقة واستطعت من خلالها أن ارى كل الألوان المحببة إلى قلبي بعيون روحي الهائمة في أرجاء المكان وأن أرى خطوطها المتوهجة التي أوصلتني إلى حافة الجنون من خلال حركتها وقدرتها على رسم عدداً من اللوحات أمام ناظري) لذلك لا يمكن اغفال الموسيقى في حياة وأعمال (كاندنسكي) الفنية كان يريد أن يقرب الموسيقى من الرسم

---

[1] كاندنسكي: كاندنسكي بقلمه، ت: عدنان المبارك ، مجلة فنون عربية، العدد2 لندن، 1981، ص99.

[*] الفن الجديد (Art Nouveu) ظهر في نهاية القرن التاسع عشر في فرنسا وانكلترا حركة فنية لم تقتصر على التصوير وحده بل شملت مختلف النشاطات الفنية هاجسها التحديث مجاراة للتطور العام في المجالات العلمية والصناعية وانسجاماً مع حاجات المجتمع ومتطلباته وهي حركة ذات طابع=> =>احتجاجي تدعو لقلب المفاهيم الفنية والاجتماعية بتغيير الشكل والمضمون تتوخى البساطة والتسطيح والابتعاد عن التجسيم والإيهام البصري ، ينظر: (أمهز، محمود: مصدر سابق، ص69-71) .

ويتفق هذا مع رأي شوبنهاور أن كل الأعمال الفنية تحاول الوصول إلى الموسيقى[1]، كما أن المسافات البيض في الفن التجريدي تقترب من الشعر مثلما تقترب من الصمت في الموسيقى وهو ما ذهب إليه (كلوديل) – الشاعر الرمزي- فقد نظر إلى بيت الشعر هو قبل كل شيء إيقاع لا وجود لقانونه في مثل أعلى من التناغم المستقل عن معناه العميق فالوقفات المتغيرة في الشعر والاختلافات في المسافة والعلو التي تفصل بين القيم الصوتية تكفي لخلق رسم حدسي لعيننا السمعية لكل جملة وفي الوقت نفسه لعبة الحروف الساكنة وعلم التركيب الكلام مضافة إلى لعبة التموجات تدل على توتر الفكرة وحركتها[2].

يقول(كاندنسكي) من الضروري أن يغلق المرء عقله عن العلم، ها أنا أغلق عيني وأضع الفرشاة على الملونة.. دع الفرشاة نفسها تختار اللون، دع الألوان نفسها تقرر أي لون يذعن بذاته للفرشاة ، لا تدع الفنان بل ادواته ومواده تقرر مستقبل الرسم[3] وهنا اشارة إلى موت المؤلف وحياة النص بأدواته وشفراته المتنوعة.

ان الإنزياح الفكري في التجريد ومسافاته الجمالية تحتاج إلى طبيعة خاصة في تلقيها وتوقعها ، "يقول ياوس: إذا سمينا المسافة بين أفق التوقع الموجود قبلاً والعمل الجديد انزياحاً فأن بإمكان هذا الانزياح أن يصبح مقياساً للتحليل التاريخي، إضافة للتحليل الجمالي، لكن التجديد وحده لا يضع القيمة الجمالية فجمالية التلقي ترتكز على التمييز بين (أفق التوقع) المتضمن في العمل الأدبي و (أفق تلقيه) الراهن وبالتالي فجمالية التلقي تصوغ معايير نسقية في أفق التوقع إذا أدركت وظيفتها التوسطية، كالمسافة الجمالية عند ياوس هي المسافة بين التقاليد الأدبية السائدة وبين انزياحاتها

---

(1) نوكس، أ. : النظريات الجمالية، ت:محمد شفيق شياع، منشورات حسون الثقافية، بيروت، 1985، ص172.

(2) المناصرة: علم الشعريات ،مصدر سابق، ص162.

(3) http: aklaam.net/Foram/show tread . php?t;5244 2008 /9 /4

الجديدة أو بين ولادة العمل الأدبي وأفق انتظاره أو المسافة بين العمل الأدبي وأفق تشكل استكماله في عقل القارئ"[1].

يعد الفنان (بيت موندريان) (1872 – 1944) الهولندي الأصل من أهم فناني القرن العشرين في أوربا، وهو من أبرز فناني الفن التجريدي الهندسي ومؤسسيه في مجال الفن التشكيلي المعاصر ،حاول أن يمثل الإنسان كما ينبغي أن يكون ، واعيا أنه وراء أشكال الطبيعة المتغيرة هناك تكمن الحقيقة نقية وثابتة ولها قوة تعبيرية ، كما في الشكل(9) .

وقد مثلت التجريدية الهندسية المقابل للأتجاه التعبيري، اذ عمد إلى استقلال الأشكال الكلي وعن طريق العلاقات التشكيلية الخالصة تمتلك القوة التي تمنح الحقيقة الكامنة التعبي"[2] وهي منتقاة عن كل ما هو طارئ ودخيل يمكن أن يعترض العلاقات الصرفة للخطوط والعناصر البنائية الخالصة الكفيلة ببلوغ الجمال الخالص "وقد كانت العلاقات (الروحية الثيوصوفية) وراء التجريدات الهندسية عند (موندريان) فمن خلال مبادئها أقر نطاقاً جديداً أطلق عليه (التصوف الإيجابي) أو الرياضيات التشكيلية كوسيلة تأملية للنفاذ إلى البناء الخفي للحقيقة الكونية"[3] .

موندريان أول من كشف خصائص الشكل واللون النقيين ،اذ يرى أن مظاهر الأشكال تتحول وتبقى الحقيقة دائمة ،اذ توصل إلى التشكيل الخالص والنزعة اللاموضوعية واللاتمثيلية، ففي مجال الفن بدأ يجرد الأشكال ويبسطها بقدر الأمكان ويبعد عنها كل ما يبتعد عن الحقيقة الواقعية، في رايه إلى أن توصل إلى الخط المستقيم بنوعيه الأفقي والرأسي والخط المنحي هو ممكن التشكيل وهي التي تحقق التوازن في العلاقات الشكلية والتي تعبر عن النقاء الجوهري ويبدو أن أعمال موندريان حققت أزاحات عقلية تخيلية فعلت من بنائية التكوين وآلية التشكيل الهندسي وأظهار

---

(1) المناصرة، عز الدين: علم الشعريات، مصدر سابق، ص8-9

(2) مولر، جي. أي وفرانك ايلغر:مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، 142 .

(3) الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، دراسة مقارنة، مصدر سابق ، ص159.

التجانس ما بين الشكل الروحي على النحو الذي يوافق الموسيقى بانطلاقها من العقلي الرياضي واستقرارها بالروحي المطلق، وبفعل الانزياحات المتنافذة بين تلك الأطراف المتناقضة بما يمنح الصورة العقلية شفافية ترتقي إلى مستوى المجال الروحي الخالص.

فرسم بيت موندريان لوحات مثل (شجرة التفاح) أو (شجرة مزهرة) اذ تختزل اغصان الشجرة وجذوعها إلى خطوط تؤشر حدود الفضاءات المنغلقة في الداخل وأن ما احدثه موندريان لتحويل هيئة أغصان الشجرة وجذوعها إلى خطوط خارجية بعيدة ، مرة أخرى إلى الخط وصيغته الثنائية . ومن ثم إلى التأكيد على قيام السالب والموجب بتكملة بعضها للآخر فأحدهما ليس أقل أو أكثر هيمنة على الآخر وبدلاً من ذلك فأن الأثنين صيغتان متزامنتان لكينونة واحدة ، وفي الحقيقة أن الفنان يكون مهيئاً على نحو أفضل لتقديم المألوف في فنه عن طريق المعرفة ، أي ان يصبح مدركاً له فأن اللامألوف يكون قيمة الأغتراب والأنتقال المفاجئ للمعنى عند الفنان إذ أن الأغتراب هو أحد الطرائق الكثيرة التي قد يصبح فيها مدركاً للسالب الذي يجعل اختياره للموجب مشروعاً والنظرة المتبصرة مهمة على السواء لقراءة اللغة الأدبية أيضاً . " قد تتجلى شعرية النص على مستوى آخر هو مستوى التضاد فالنص يحفل بشعرية يشغلها التناقض والمفارقة وشعرية التضاد هذه لا تنبثق من تعارض العناصر الصغرى في الجملة، الكلمة مثلاً بل تضاد المناخات والأجواء في النص، الانتقال المفاجئ الماكر بين حالتين لا تنتميان إلى وضع روحي أو مزاجي يتم الانتقال في هذا النمط من التضاد من اللذة إلى الصحو"[1].

فنلاحظ في أعمال موندريان التقاء قوتين في اتجاهين متعاكسين أشبه بعرض الأنزياح ونفيه في آن واحد فالتقاء الخط الرأسي بكل ما يحمله من دلالات ومعان للشموخ والعظمة والصعود حين التقائه مع الخط الأفقي بما يحمله من معاني توحي للمشاهد بالاستقرار والتوازن والهدوء، لكن التناقض يجمعه بشكل متآلف بين قدرة

---

(1) العلاق ، علي جعفر. الشعر والتلقي (دراسة نقدية) ، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2002، ص200.

الفنان على أن يزيح ذاك التوتر الديناميكي للرؤية في هذا التعامد المنطقي الذي هو أساس بناء وتركيب الحضور. ويرى موندريان في تكراره هذه الخطوط المتعامدة أن يبدع نوعاً من الإيقاع الجميل التناغم في الحقول المرئية في مجال ادراك العمل الفني فيحقق بذلك علاقات شمولية ومتوازية بشكل مثالي حينما يدمج ذلك التجريد الخطي الهندسي في أبسط صورة مع أقصى درجات الاختزال والتجريد اللوني مستخدماً الألوان الأساس الأصفر والأحمر والأزرق صافية ونقية دون مزج، والألوان المحايدة الأبيض والأسود ، ويحقق من كل ذلك مفهومه الخاص (الصورة الخالصة).

أما (كاسمير مالفيتش) 1878 – 1953 فقد قال عن مربعه (مربع أسود على خلفية بيضاء 1913) و (مربع أبيض على خلفية بيضاء 1918) "أن حساً مباركا من اللاموضوعية المحررة جذبني قدماً إلى الصحراء حيث لا شيء سوى الإحساس، لم يكن هذا الذي عرضته مربعاً فارغاً وإنما كان إحساس اللاموضوعية "[1]. مستلهمين طروحات (نيتشه) في الفن بوصفه قوة حيوية أولية للتفسير الجديد لإرادة القوة، وهو ما يقترب هنا من طروحات رولان بارت في انزياحه من الكتابة في درجة الصفر الى الكتابة البيضاء فاللوحة البيضاء تنزاح من الشكل إلى الصفر، ولكن مثلما الكتابة في درجة الصفر ليست في حقيقة الكلام عدم، كذلك اللوحة البيضاء لا تكون خالية من الشكل أو اللون وإنما هي تمتلك الشكل واللون من خلال عين المشاهد بأعتباره لغة إبداعية .

الدادائية :

عانت الشعوب بعد الحرب العالمية الأولى انهياراً أدى إلى فقدان الاتزان الاجتماعي واختلال ميزان القيم وجاءت بمفاهيم العدمية التي أشار إليها الفيلسوف (نيتشه) بأن لا قيمة للقيم، كما أدت إلى غربة الذات وضياعها، تلك التي اكتسبت تحررها واستقلالها في الفكر والفن وأصبحت ذاتاً (عارفة) بحسب فلسفة (برجسون) وذاتاً (ذاهلة) بحسب تعبير (كروتشه) لكن مع الدادائية زحزحت عن بنائها الثابت

([1]) هيث، ادرين. الفن التجريدي، أصله معناه، ت: محمد علي الطائي، مطبعة اليقظة، بغداد، 1988، ص10 .

وعانت غربة وضياعاً بين أنقاض المدن التي حطمتها عجلات الآلة العسكرية، فكانت محنة اقتصادية ونفسية وفكرية والذين نجوا من الموت لم ينجوا من الآثار النفسية، وضمن تلك الأجواء نشأت الدادائية " التي تعني (نعم – نعم) بالروسية و(حصان خشبي) بالفرنسية، وهذه الكلمة (العبثية) التي لا تشير إلى شيء سوى حالة فكرية تكونت منذ عام 1912 وأُطلقت عام 1916 على الحركة التي تأسست في أثناء الحرب العالمية الأولى على مجموعة فنانين قصدوا سويسرا من جهات أوربية مختلفة ، من رومانيا (تريستيان تزارا) وفرنسا (هانزآرب) وألمانيا (هيوغو) وهي لا تشكل اتجاهاً فنياً محدداً أو أسلوباً فنياً جديداً فغايتها التعبير عن هذه الجماعة وموقفها من الواقع السياسي والاجتماعي والقيم الموروثة في مختلف المجالات " والدادائية في الفن كما هي في الشعر الذي عدّ بالنسبة لها نشاطاً ذهنياً تخرّج كلياً عن السيطرة حيث يجري اختزال تلك التأثيرات إلى الحد الأدنى بتناسب مباشر مع اختزال كمية الشعر والشاعر يلجأ إلى ميدان يماثـــل معارضته للطـبقة الرأسمالية مـــع معارضته الفكرة الموجهة المولدة للعمل " [1] .

الدادا لم تكن رائدة بل انتقائية أكثر منها مبتكرة لاسيما على الصعيد التكنيكي،اذ أفادت من التكعيبية فيما يتعلق بالكولاج والآنية ، وعن المستقبلية أخذت نزعتها الفوضوية والتخريب وقصيدة الضجيج والشعر الآني، وانفتحت للتجريدية ، كما أنها شاءت أم أبت كانت امتداداً للتعبيرية في كثير من جوانبها وراحت تؤكد نفسها بانتقائيتها هذه لأن دادا ليست فكرة بعينها إنها كل شيء ولا شيء في وقت واحد، أي أنها الفكر والفكر المضاد، إنها مع الفن وضده في الوقت نفسه.

وبعكس المستقبليين الذين رحبوا بالحرب والعسكر وتطور العلم إزاء تركيزهم على السرعة والحركة ، قلبت الدادائية هذه الأفكار " وجاءت ردة فعل وثورة على الحرب وثورة على الأكاذيب لتبرير هذه الحرب وثورة على العلم والتقنية نفسها في الهدم والتخريب وأخيراً الثورة على الفن ، وهكذا أقبل الدادائيون على تسخيف

([1]) المناصرة:علم الشعريات،مصدر سابق،ص 165 .

العقل والمنطق والسخرية من العصر الآلي والاستخفاف بفن التصوير وإنكار كل تمييز فني بين الفن وبين ما يعد نقيضاً له [1].

الانزياحات التي خلقتها الحالة العامة أدت بالدادا إلى إسقاط كل شيء، العقل المنطق وكل النواميس البشرية، وأصبحت الحياة تفاهة لا تستحق جهداً لسبر أغوارها لذلك جاء الفن الدادائي بكل ما هو مغاير عن المألوف وغريب وشاذ وبعيد عن التوقع فاستخدم الخامات المهملة والهامشية، وآمنت الدادائية بقدرة الذات على الإبداع لا من خلال العقل بل من خلال وجودها المقدس وعدميتها في الوقت عينه، أي أن الانزياح الذي ينم عنها في أنها تأتي بالفكرة ونقيضها أي صراع الأضداد، فكما أنها حركة هدّامة عبثية عدمية ، فهي مرحلة بنائية من جهة أخرى، حيث زحزحت الأبنية السابقة لتصيغ أبنيتها الجديدة المستمرة في الهدم والبناء.

وكان الشعر بالنسبة لمالارميه هو التعبير باللغة البشرية وقد رجعت إلى إيقاعها إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود، وهو عين الأمر الذي أوجده الدادائيون في انتقائهم للمستعمل اليومي مع إضافة الغموض، لذلك امتنع عليه الإغلاق في أنظمة مغلقة وعندهم أن الشعر والفن ينبغي أن يخدم الإنسان بالتحرر من اكراهات الأخلاق وإلا تحول إلى أداة متعة وتسلية، وهنا يصبح القارئ "شبيهاً بإنسان ما قبل مرحلة المرآة اللا كانية فهو مجزأ ومفتت ولا يعي / أناه القرائية / وإذا يبدأ بقراءة النص يجد أمامه أنا متكاملة أو شبه متكاملة (تمثلها أنا المؤلف) التي يحاول أن يتماهى بها وهذه الأنا تظهر فيه في البنية السطحية للنص أو ما يمكن أن نسميها (أنا النص) أو ما أطلقه (ايكو) عليه (نسيج لما يقال) حيث أن ما لا يقال يعني ما ليس ظاهراً على السطح أو ما يمكن أن ندعوه (لا وعي النص)" [2] ، وذكر (آرب): " أننا نسعى في البحث عن

---

(1) مولر، جوزيف آميل: الفن في القرن العشرين،ت: مها فرح الخوري، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة، دمشق، ط1، 1988، ص127، وينظر (مولر. جي، أي : مصدر سابق، ص121).

(2) شاهين ، ذياب : التلقي والنص الشعري، دار الكندي للنشر والتوزيع ، ط1، الأردن، 2004 ، ص4.

شكل أولي للفن قادر في تصورنا على إنقاذ حياة الإنسان من الجنون المستشري في عصرنا، كنا نأمل أن نخلق نظاماً جديداً في استطاعته أن يعيد التوازن بين السماء والجحيم"[1].

وفي ذلك انزياح إيجابي والهدم هو بناء أيضاً[2] وقد كانت مطالبة الدادا بالهدم لقناعتها بأن المجتمع بات فاسداً ولابد لبناء (الإنسان الجديد) من هدم القديم والتخلي عن القيم والمفاهيم بما في ذلك (الشرف والأخلاق والفن والدين) ومن خلال دعوتها للهدم ورفضها للسلفية إنما أرادت أن تبني أسساً جديدة لمجتمع جديدة مؤمنة بالضرورة الاجتماعية للفن واعية خطر الهدمية المطلقة.[3]

لكن على الرغم من هذا الموقف السلبي والعدائي من الفن في البيانات الدادئية فأن ما تسعى الدادا لهدمه لم يكن بالضرورة الفن نفسه بقدر ما كانت الفكرة التي تكونت عنه والدور الذي أنيط به وطريقة الاستمتاع به، لذلك فهي ترفض التقنية والمواقف التي ارتبطت بصناعة اللوحة "فالمهم بالنسبة لهم لم يكن العمل الفني ذاته بل الهزة التي يستطيعون خلقها والارتباك الذي يسببونه في الذهن"[4] لذلك هدفت الدادا إلى سقوط الفن والاستتيك ودعت إلى فن واستتيك مضادين وتأكيداً لهذا الموقف جاء (مارسيل دوشامب) ومان ري بأشيائهما الجاهزة مثل مجففة القناني وعجلة دراجة، ومبولة..)[5] ، لقد مزق (آرب) شرائط الورق الملون وترك القطع للتساقط عشوائياً أو عمداً على إيقاع لفة من الحبل أرضاً[6] فيما رسم (بيكابيا) مكائن سخيفة لا عمل لها سوى الاستهزاء بالعلم والتقنية ، وقام (مارسيل دوشامب) باقتناء نسخة مطابقة للموناليزا وأضاف عليها شاربان وعرضها عام (1920) بعنوان (L.H.O.O.Q) وقد

---

(1) مولر، جي. أي وفرانك ايلغر: مصدر سابق، ص121.

(2) المبارك ، عدنان: مصدر سابق، ص7.

(3) أمهز . محمود : الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص162.

(4) مولر. جي. أي : مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص121.

(5) الشوك، علي :الدادائية بين الأمس واليوم، مصدر سابق، ص7.

(6) باونيس، الآن : الفن الأوربي الحديث، مصدر سابق، ص231.

شاء على أن يبرهن قبلها أن الشيء جاهز الصنع (Ready Made) قد يرقى إلى مستوى العمل الفني، اقتنى (مبولة) ووقع عليها (آربوت) اسم صانع أدوات صحية وأسماها (الينبوع أو المنهل) وبعثها إلى جمعية الفنانين المستقبليين في نيويورك عام (1917) أو توقيع أسمه على حمالات زجاجية فارغة وعرضها على أنها قطعة فنية[1] فيما أنتشل (كورت شويترز) مواده من الأرصفة أو صندوق القمامة ولجأ على كل ما يخدم غرضه لعمل قطعة فنية من سائر المجالات القديمة[2] .

الانزياح الذي قد يبدو جلياً في الدادائية إضافة إلى الأنزياحات المفاهيمية هو ما يمكن إيجاده في عنصر (الصدفة) ومفاجأة المتلقي من خلال (الإلصاق) الذي مارسه الفنانون في الأشياء التي وجدت صدفة واستخدمت في غير مجالاتها وانزاحت دلالياً عما كانت عليه، بحيث أن ما كان ثانوياً في وظائفها الأساس كالشكل واللون والبنية أو المادة يصبح المبرر لاستعمالها واستخدام مثل هذه الأشياء وما يتطلب من تقنية فنية محددة والتركيز على عامل الصدفة مع الرفض للمفهوم الجمالي والاهتمام بالطبيعة العفوية أو اللعب الدلالي، كان تعبيراً عن أهداف الدادائية وكان الكولاج هنا يمثل إزاحة الشيء بصيغة التبعيد الواقعي أي استخدام شيء مألوف للتعبير عن شيء غير مألوف، "ويكمن مفعول التعبير في تحويل الشيء الذي يراد إفهامه من شيء عادي معروف معطى مباشرة إلى شيء خاص غير متوقع "[3] ، وهكذا وجد الداديون في (الصدفة) ومن ثم اللاوعي أو العقل الباطن - على اعتبار أن الدادائية حالة من اللاوعي التي يمارسها العقل البشري – قانوناً أساسياً للحياة، ومن هذه الزاوية أنطلق الداديون في موقفهم من الحياة على أنها مزيج من أصوات وألوان وإيقاعات روحية وهكذا يجب أن يكون الفن . وهذه التقابلية الانزياحية في الإحساس بموجودات الحياة تجد جذورها لدى الرمزيين فلكي تتوافر الصفات الإيمائية للصور على الشاعر أن

(1) مولر، جي. أي وفرانك ايلغر: مصدر سابق، ص121.

(2) باونيس، الآن : الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق نفسه، ص232 .

(3) أبتر، ت. ي: أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع، تر: جبار السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1979، ص191.

يلجأ إلى وسائل تعني بها اللغة الوجدانية كي تقوى على التعبير عما يستعصي التعبير عنه ومن هذه الوسائل (تراسل الحواس) أي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى فتعطي المسموعات ألواناً وتصير المشمومات أنغاماً وتصبح المرئيات عطرة فاللغة رمز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة، يقول (بودلير) : " أنني أجد مشابهة واتصالاً وثيقاً بين الألوان والأصوات والعطور ويخيل إليَّ أن كل هذه الأشياء انبثقت من شعاع واحد وينبغي أن تتحد في تشييد عجيب منسجم الأنغام ... وبلغة الشعر:

أن العطور والألوان والأصوات تستجيب لبعضها

وثمة عطور نظرة مثل لحم الأطفال الغضيض

وعطور عذبة كلحن المزمار وأخرى خضراء كالمروج

وعطور غيرها فاسدة غنية ومستبدة.

لها امتداد الأشياء التي لا نهاية لها.

كالعنبر والمسك واللبان والبخور

التي تنشد نشوة الفكر والحواس" [1]

فدعت الدادائية إلى نزع الهالة الأيقونية في الفن وجعله شيئاً معاشاً يمارسه الجميع .. وقد أوضح (سارتر) أنه يجب الاحتراز من الأدب ينبغي على المرء أن يكتب كما يقوده قلمه من غير أن يبحث عن الكلمات، وهو ما دعا إليه (بيكاسو) سابقاً أنه عندما يعمل لا يبحث بل يجد ، "لذلك استهوت موسيقى (الجاز) استهوت الدادائيين والسرياليين لطابعها الارتجالي الذي يشبه إلى حدٍ ما الكتابة الأوتوماتيكية لذلك سعى بعض الدادائيين على العزف أمام الجمهور موسيقى مرتجلة بدون تأليف سابق.. وقدم الدكتور (والتر سيرتر) عام 1921 حفلة دادية تضمنت مقطوعة موسيقية على بيانو خيالي من لوحة النوطات" [2].

(1) الشوك. علي: الدادائية بين الأمس واليوم ، مصدر سابق، ص114.

(2) الشوك. علي: الدادائية بين الأمس واليوم ، مصدر سابق ، ص73.

كما أن الدادائية حاولت التقريب بين الواقع والخيال لخلق واقع مكثف كالجمع بين الأشياء المسطحة القريبة والبعيدة وتحقيق الشفافية والتداخل الزماني والمكاني من خلال "عنصر المفارقة التي نتجت من انقلاب الشيء إلى ضده وهو انقلاب يصح أن نسميه بلغة الأسلوبية انزياحاً ، وهذه المفارقة هي التي تولد المفاجأة ، وبحث المفاجأة هو أهم ما في الانزياح"[1] ، وقد جهد (هارتفيلد) أن يؤلف بين المواد الغريبة عن بعضها ليضفي على الأشياء غير المنتظرة والبعيدة عن التصديق طابعاً منطقياً معقولاً ، وأن السوريالية التقت مع الدادئية في كونها ليست أسلوباً فنياً محدداً بل كسلوك أو طريقة خاصة في التفكير والشعور والحياة كما تشترك معها في كونها حركة ذات طابع عالمي في رفضها لكل فن يقوم على المفهوم المنطقي والعقلاني وفي محاولتها التخلص من الرؤية التقليدية .

السوريالية :

السوريالية مذهب أدبي تأسس في باريس عام 1924 على يد الشاعر الفرنسي (أندريه بريتون) ، انبثقت السوريالية من الدادائية التي لم تمنهج وإنما كانت مجرد سلوك ، في محاولة لاكتشاف واقع جديد منزاح عن الواقع الفعلي ، وما يمكن الإشارة إليه أن السوريالية حركة جديدة ذات طابع عالمي لم تكن أسلوباً فنياً محدداً شكلاً وتقنية، بل تياراً فكرياً وسلوكاً خاصاً وبالتالي طريقة مغايرة في الحياة اتبعها كل من أنتسب لهذا التيار الفني، فقد دفعهم الشعور بالقلق إلى البحث عن الأشياء الغريبة والعنيفة من خلال رفض الرؤية التقليدية والتمرد على المفهوم العقلاني المنطقي،اذ انتهج السورياليون الاستكشاف العلمي المنظم واللاواعي عبر تجارب متنوعة كالحلم والخيال والجنون وحالات الهلوسة والغموض وغيرها.

لقد أطلقت السوريالية تمرداً على نحو مغاير لتمرد الدادئية ، فهي تنظر إلى الثورة من زاوية تتجاوز معها مفهوم الهدم المطلق الذي دعا إليه الدادائيون إلى نقطة أبعد تتكامل معها صورة أعماق الذات الإنسانية فأعلنوا عصيانهم وثورتهم على المنظور المعهود باحثين عن رؤية جديدة وأساس مقبول لنهضة الفن نهضة صادقة

([1]) ويس، محمد أحمد: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، مصدر سابق، ص63.

وبذلك أصبحت دعوتهم (للتحرر والتغيير) (للإطاحة والبناء) واجبة[1] . ومبحث الحرية يعتبر المدخل إلى العقيدة السوريالية.

والسوريالية تقوم على الإيمان بواقع أعلى لبعض أشكال التوارد التي كانت مهملة قبلها وعلى الإيمان بسلطة الحلم المطلقة وباللعب المجرد للفكر _ بحسب بريتون_ ومن هنا فأن الاستسلام للآلية (التلقائية البريتونية) يتيح هذا التوغل إلى داخل الذات، نحو ميدان الغرائز والرغبات المكبوتة وهو ميدان يتخطى أرض الواقعية[2] ، لذلك كانت أعمال الشعراء والفنانين منها تتضمن أشكالاً وصوراً دون وعي أو تفكير لكن بإحساس فطري خالص ليس عن طريق القصد وإنما عن طريق الصدفة، فالشعر عندهم هو أداة الاستكشاف الداخلي ومن هنا استخدموا الكشوف الفرويدية : اللاشعور في الحياة النفسية كالشعور، والسورياليون لا يكتفون بكتابة الشعر وإنما يوجبون أن نحياه وهذا موقف يمكن أن يردوا به على الفصل بين الكتابة والحياة ، لأن السوريالية ترى أن وظيفة الأدب هي أن يقدم للإنسان الوسيلة التي تمكنه من تجاوز ما هو أنساني ، فمنهجهم يقوم على فلسفة التغيير أي تغيير العلاقة بلواقع وهذا التغيير مبدأه انزياح نحو الوهم، أي إزاحة الخارج نحو الداخل، كذلك لم يعيدوا النظر في اللغة بل آمنوا بها ، لقد أرادوا أن يغيروا طريقة استخدامها من أجل أن يتمكنوا من تمجيد الحياة بشكل أفضل، ويعتقدون أن باستطاعتهم صنع عالم أكثر جمالاً في مجال الفن والأدب لمفاجأة القارئ أو المشاهد أن لأهمية الغموض في الفن يتضمن على نحو ما إدراكاً لأهمية الأنزياح لأن ما يحدثه الغموض في المتلقي قريب مما يحدثه الأنزياح "[3] ، وهو ما دعا إليه (أفلاطون) "الشاعر ضوء، شيء مجنح مقدس، وهو لا يبدع ما لم يلهم وفقد وعيه ويبطل فيه عمل العقل"[4] كذلك السوريالية هي "

---

[1] فاولي، والاس: عصر السوريالية، ت: خالدة سعيد، دار العودة ، بيروت، 1981، ص18-20.

[2] دوبليسيس، إيفون: السريالية، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، 1983، ص5-6.

[3] ويس ، محمد أحمد : الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي، مصدر سابق، ص56.

[4] دوبليسس ، إيفون : السريالية، المصدر السابق نفسه، ص14.

السبر الحقيقي للفكر وهي إملاء من الذهن في غياب كل رقابة من العقل فخزائن السوريالية ليس الواقع ولا العقل أنه الإلهام"[1].

لقد كان الهاجس الأول للتشكيليين السرياليين منذ صدور البيان الأول لـ(اندريه بريتون) هو استكشاف مكامن الحقائق اللاواعية ومحاولة استحضار كل الصور الداخلية (الحلمية) لذلك أزاحت السريالية العقل الواعي لصالح الخيال والأحلام كمعادل موضوعي للجمال والتي استخدمت بالتالي كمدخل إلى عالم اللاوعي ، وسواء كان ذلك الاستحضار ارتجالياً آلياً أو عن طريق الجمع بين اللاوعي / الصورة الداخلية الحلمية، والوعي وذلك بترتيب عناصر الأثر الفني على وفق تقنية التصوير الإيهامي، ومن هنا كان لابد من تسجيل هذه المفارقة في الأساليب وكيفية التعبير عنها تشكيلياً اذ أن فاعلية الانزياح تتجلى بعمق في تحقيق تبادلية الحضور والغياب بين الوعي واللاوعي وتغيير البؤرة النصية من الهامش إلى المركز بأشكال تغريبية، ففي الوقت الذي يرضخ فيه الوعي لمتطلبات اللاوعي والأحلام تعود هذه الصور والأحلام لتطفو على سطح الوعي أو دونه في كل عمل فني أو أدبي من خلال الاستعارة الفنية " حيث أن المجاز محدود بكلمة لها معنى حقيقي ولها معنى مجازي فأن الاستعارة هي انزياح علاقته المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي ، أما المفارقة كما يقول (جورج بالانت): المبدأ الماوراطبيعي في المفارقة يوجد في التناقضات التي تنطوي عليه طبيعتنا أو في الكون وينطوي موقف المفارقة على القول أن ثمة تناقضات في الأشياء أي انها تنطوي على سخف"[2]، وفي ذلك إزاحة للرؤية بصيغة اللامعقول، لخرق الجانب المنظور من الواقع وذلك باستخدام الفنتازيا لتنشئة شفرات مجازية ذات دلالات ضمنية، ويمكن النظر إلى الفنتازيا بوصفها توهماً أو خيالاً أو حلم يقظة لأن الفتازيا تتخطى حدود المنطق والزمن والواقع والتأثير الأولي لها ابتعادها عن المألوف

---

(1) عبود، حنا: النظرية الأدبية الحديث والنقد الأسطوري، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1999، ص38.

(2) المناصرة، عز الدين. علم الشعريات، مصدر سابق، ص11.

أما تأثيرها الأهم فمصدره صلتها بالمألوف والطريقة التي تسلط الضوء على عدم الاستقرار والتناقض أو حتى اللاعقلانية التي ينطوي عليها المألوف نفسه[1].

لذا يبدو أن الانزياح في السريالية يتجه صوب التسامي من خلال تبادلية البؤرة النصية بين الواقع واللاواقع، "فالفن يحول خواطر الرغبة إلى حقائق ويحول أحلامه إلى إبداعات فنية كي يتفادى – بحسب فرويد – مصير الإصابة العصبية ويجد هنا صلة مع الواقع"[2]

إن الخضوع لآلية الذات النفسية لدى الفنان قد منح العمل الفني فرصاً لتحقيق الدهشة والمفاجأة وخرق الواقع إلى ما فوقه" وقد تباينت الأنزياحات الأسلوبية في السريالية تبعاً لتباين سبل التعبير وآلياته بين الفنانين وتبعاً للأنزياحات المعرفية الذاتية، وان السريالية لم تكن أسلوباً أو معياراً جمالياً بل هي نزعة إلى الحياة استهوت فنانين ذوي أمزجة رومانسية الذين يرجحون العاطفة على العقل والنظام والانسجام"[3] متأثرين بالرمزية التي لعبت دوراً في نشأة السوريالية حين تأسس مفهوم المطابقة في شعر بودلير بين المرئي واللامرئي ولحا بالاتجاه الصوفي فجعل الشاعر رائياً، ومارس كيمياء الكلمة لأن الكتابة نفسها هي وسيلة لتغيير الإنسان.

والإزاحات التي قدمتها السوريالية من خلال عدم الإذعان للعقل والإرادة الواعية التي عملت عليها التكعيبية في محاولة تقريب الأشكال أو التكوينات من الهندسة والنظام، لذلك تحررت آليات اشتغالها وطغى عليها الأداء الآني والولادة العفوية للأشكال ويمكن أن نجد هذا التحول لدى (بيكاسو) في مراحله الفنية المتأخرة إزاء تأثره بالتحولات الشكلية السريالية وفقدان الميول التكعيبية وتراجع العقل أمام

---

(1) عبيد، محمد صابر. تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط1، سورية، 2007.

(2) بريتون، أندريه. بيانات السريالية، ت: صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1987، ص129.

(3) باونيس، الآن: الفن الأوربي الحديث، مصدر سابق، ص225.

الإزاحة السيكولوجية اللاعقلية المقترنة باللاوعي والوجدان نتج عن ذلك صياغة شكلية اتسمت بالحرية والعفوية كذلك الحال بالنسبة لبول كلي وخوان ميرو.

لقد عبر الفنانون عن اللاوعي عن طريق الترميز والتعبير والتلقائية في الأداء، فالعمل الفني قبل كل شيء يعد تعبيراً عن الأنا اللاشعورية (الأنا العميقة) التي تتكون من مجموعة من الذكريات والانطباعات والصور التي تفلت منا ولا نحس بها، وتقودنا دون أن نعلم[1] إلاّ أن السوريالية اتخذت من اللاوعي منهجاً وغاية ومجدته بوصفه عالماً مكملاً لعالمنا وهو الذي يعطيه حقيقته ومعناه، حيث جاء في بيانات السوريالية ، إن نفسية الإنسان وحقيقته الشخصية مقيدة بالسلاسل ومخبأة في اللاوعي وان عمل الفنان هو أن يعتقها ويحررها وهذا التحرير يتم من دون أدنى تدخل منطقي .

وهو ما يحيلنا إلى ارتباط السوريالية بالخفائية أو الباطنية التي تقوم نظراتها على المعرفة الحدسية فيما وراء العقلانية والمعرفة المتعالية والتي يؤسس بها الفرد ميتافيزيقيا كونية، كذلك ارتباط السوريالية الوثيق بالمدرسة الصوفية على الرغم من تناقضهما الظاهري في الايديولوجيات ، والارتباط ليس في المبادئ بل يكمن في الهدف فهما يلتقيان في طلب الوصول إلى المطلق من المطالب الملحة عند كلتا المدرستين.

لقد كانت الفلسفة السوريالية الفلسفية الوحيدة التي عانقت الفن والحياة والأخلاق والسياسة واللعب ودمجها في نوع معين من الوحدة والانسجام ، لذلك فهي أكثر من اتجاه فني، أو قواعد لضبط الإنتاج الفني، والفن ليس غاية بحد ذاته، ليس مجرد إنتاج أثر قصيدة أو لوحة بقدر ما هو تعبير عن موقف" فالسوريالية لا تكترث بما يمكن أن ينتج كفن أو لا فن علماً بأن الفنانين الذين انتسبوا إلى هذه الحركة قد جسدوا وطوروا بعض المميزات الخاصة، ولعل إخضاع القيم التشكيلية لغاية شاعرية قد يلخص ما يوحد بينهم والسوريالية كما يفهمها (بريتون) هي منهج خلق شعري يعتبر التصوير والنحت كتحولات تشكيلية للشعر، وتوصل بريتون إلى استنتاج : أن على

---

[1] برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، دار النهضة ، القاهرة، 1964، ص73.

الصور الكامنة في اللاوعي والتي يمكن أن تحررها الأحلام الجديدة، والتحليل النفساني لها أن تستخدم في أغراض شعرية" [1] .

من هنا يمكننا القول أن السوريالية حركة ثائرة ليست ناجمة عن نزوة فكرية وإنما عن صراع مؤسس بين قوى الروح وشروط الحياة ، وكانت تمثل الأزمة الروحية التي نجمت عن التطورات الايديولوجية في القرن التاسع عشر، وقد نجحت في إنتاج تقنية للكتابة والرسم، تنقل رؤية مادية وصوفية للكون، وكان السورياليون يرفضون أي تحديد وتعريف لأعمالهم لأن ذلك انتهاك وكبح لحريتهم فالسوريالي الحقيقي لا يعمل باطمئنان ضمن قدراته ولا يستقر عند حدود ما يعرف، ويعمل دوماً على تغييب الكوابح الاجتماعية لصالح ظهور المدهش، والخارق، من خلال اشتغاله على العقل البشري الذي يعد المصدر اللامتناهي والنبع الذي لا ينضب للخيال، فبينما يفتح العلم البوابات للعقل الحديث باتجاه الفضاء الخارجي، أي حركة العلماء باتجاه الخارج في تركيبات فيزيائية جديدة تماثل محاولات المجموعة السوريالية في توسيع تخوم الفكر الخلاق وسبر أغوار النفس البشرية ، أي باتجاه الداخل .

إن السوريالية بخلاف المدارس الحداثية السابقة لم تعلن الحرب على الواقع بل غايتها الانزياح اللانهائي للواقع بديلا عن الانشطار المسلم سابقاً بين الواقع والمتخيل" وفي مقاربة أدبية بين الكلام الصادق الذي يستطيع الفن أن يحرّفه فيكسبه تخييلاً ما كان له قبل التحريف، وحينذاك تنصرف النفس إلى جانب التخييل، وهنا لا تنصرف النفس عن التصديق إهمالاً له، ... لكن قوة الفن تكتمل حينما تبلغ مقدرة الشاعر حداً يتغلغل فيه شعره في مسارب النفس بحيث يغيب تماماً الحد الفاصل بين عنصري التخيل والتصديق، فان التصديق الذي يمثل العقل يكون قد انطوى في رحاب التخيل الذي يمثل الفن" [2]. فقد وجد السورياليون إلهامهم في الواقع الجوهري تحت نطاق الوعي كما وصفه (فرويد) ، وهو ما يمكن عدّه نسقاً داخلياً اشتغل عليه (برجسون) حين لاحظ : "أن الفكر يتعارض مع عالم الواقع العملي الذي نتحرك فيه مدفوعين

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص174.

(2) ويس ، محمد أحمد، الأنزياح في التراث النقدي والبلاغي ، ص61.

بمصلحتنا المباشرة فلا نجّزىء سوى الوقائع التي تفيدنا ، وإذا انفصلنا عنه وأغمضنا عيوننا ننتقل إلى كون من الصور والذكريات تحملنا خارج كل منطق وكل تعقل"(1) ، ويمكن أن نلاحظ هذا الاجتزاء في أعمال فنانين مثل (شاجال، شيريكو) اذ ينزاح الفكر حراً يتحرك في عوالم تتخذ الأشياء فيها طابعاً غير مألوف بأنساق حلمية تأكيداً لمبدأ (فوق الواقع) اذ تتبدد الثنائيات والتناقضات بانزياحها في عوالم من الصور اللاموضوعية التي تحدد لديهم شكل المطلق. وهو ما أشار إليه (بريتون) في بيان السريالية الثاني"هناك نقطة ما يبلغها الوعي يبطل من خلالها الإحساس بالتعارض بين الحياة والموت والواقع والخيال والماضي والمستقبل والرفيع والوضيع وبين ما يعبر عنه وما يستعصي على التعبير"(2).

لذلك آمن السورياليون بأنه من خلال تحريف الأشياء وتحويلها وأزاحتها عن وظائفها أو محيطها المألوف، من خلال المنظور الكوني ، من خلال كيمياء اللغة التي تعلمت أن تعبر عن الواقع الأكثر ديناميكية يتعين على المرء أن يكون قادراً على إشباع ظمأه إلى المطلق.

يعد السرياليون بأساليبهم المختلفة دعاة الصور الذهنية في الفن فمثلاً الألماني (ماكس ايرنست1891-1976) والبلجيكي (رينيه مارغريت1898-1967) والأسباني (سلفادور دالي 1904-1989) قصدوا لغة الرسم المعاصر مقلدين بذلك (جورجيودي شيريكو) الذي حاول أن ينقلنا إلى عالم آخر وان طرائقه لا تنطبق عليها مفاهيم الرسم الحديث، إذ وجد علاقة مشوشة بين المنظور وما وراء الطبيعة واستخدمها استخداماً مذهلاً"(3) ،اذ تبنى (شيريكو) إيهامية النهضة وأخذ عنها مسرحها الفضائي وبعض عناصرها الصورية لينقلها إلى السرياليين الذين أدخل بعضهم إلى عالمهم المصور هذا التقابل اللغزي للأشياء واستعان أيضاً بالمنظور العلوي والأضواء ، هذا المسرح الحلمي بهيكليته القائمة على الإيهامات الفضائية سيكون ذا

(1) فاولي، والاس : عصر السريالية ، مصدر سابق ، ص119.

(2) المناصرة ، عز الدين : علم الشعريات،ص166.

(3) مولر، جي. أي :مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص117.

أهمية خاصة بالنسبة لبعض السرياليين مارغريت، دالي، تانغي، دلفو، كذلك أرنست.. ومع (شيريكو) تنتقل من نموذج العالم الخارجي المرئي إلى النموذج المنبثق عن العالم الداخلي وذلك بإعادة تقييم الأشياء المألوفة على ضوء علاقاتها الضمنية والغيبية التي تحجبها عادة أوجه استعمالها اليومية، والأطر المحددة لها أي بعزلها عن محيطها الطبيعي كما تعودنا أن نراها ووضعها داخل أطر جديدة أكثر تخيلاً وشاعرية.(1)

بالنسبة للفنان (سلفادور دالي) فيبدو أن الأنزياحات الأسلوبية لديه تجلت في اقتناص صور الأحلام والعالم الباطني وحرص على تجسيدها بواقعية تامة كما هي في الأحلام من دون أن يشترك العالم الحسي في معرفتها وجماليتها، ومع ذلك فالأشكال تتكون بوحي من الأشكال الحسية النهائية وتتسم بالسطوح الهلامية أو ما يماثل الطبقات الصخرية في الأرض واللامنطقية التي تجسد اللاوعي على نحو مماثل لواقعية الأحلام وقد انتمى للأسلوب التفصيلي في الحركة السوريالية أي المبالغ في دقته بشكل مغاير عن الأسلوب العضوي للفنانين (ميرو، تانغي) اذ تومئ الأشكال أيماءة طفيفة بشبه لأشياء حقيقية وهي في العادة من الجسم الإنساني بما فيها الأعضاء الجنسية ،" وقد كان الجنس بمفهومه الإباحي المكشوف في صلب الثقافة الفنية للسوريالية إذ مثّل ذلك مضموناً للأعمال الإبداعية السريالية ويمكن تلخيصه في مظهرين هما: الدعوة السافرة الإباحية وتناولها من خلال الشعر والتصوير للإثارة والتنفيس ، وثانيهما كونه موضوعاً ذوقياً بديلاً للقيم الجمالية والإنسانية السائدة"(2) فمن مميزات السوريالية التمييز بين الذات Self والأنا ego فالمنطقة المنفعلة عن الذات بدورها عن منطقة الأنا هي التي يعتقد السريالي أن في وسعة تسجيل ما تمليه عليه من أفكار في لحظة غياب الرقابة.

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص180.

(2) خالد، عبد الكريم هلال: الأغتراب في الفن – دراسة في الفكر الجمالي العربي المعاصر، منشورات جامعة قاريونس، ط1، بنغازي، 1995، ص293.

فتميزت أعمال (دالي) بتقنية إيهامية شعرية – السعي خلف أدق التفاصيل – يتجلى ذلك في تشكيل مفرداته: الزمن/ الساعات الرملية/ الساعات الرخوة/ شبح الأغراء الجنسي/ الزرافات الملتهبة/ النمل/ البيضة/ الأجساد الممزقة ، إذ يقول عنها كأنها صور فوتوغرافية لأحلام صورت باليد،كما في الشكل(10) ولجأ (دالي) إلى (المدهش) والغريب الذي يتولد من تغيير الواقع وتخطيه ومحاولة إيجاد علاقات جديدة بين الأشياء تؤدي إلى نوع من الغرابة والمناخات السرية ،كما لجأ (دالي) إلى عامل الصدفة، استخدمه لحالات النشوة والأحلام المحمومة والتمثيلات الخادعة ومجاورة العناصر المتنافرة وغير المألوفة وهنا لجأ (دالي) إلى ما اسماه (النشاط الهذياني – النقدي) الذي أعتبره كمنهج تلقائي للمعرفة اللاعقلانية وقد استخدم (دالي) التشويه ومظاهر الانحطاط كانعكاس للاضطرابات المرضية التي تعكس بدورها الحالة الثقافية والاجتماعية في فترة ما بين الحربين، أي انه حاول من خلال ذلك أن ينقل نتائج التحليل النفسي لدى فرويد إلى مجمل الوضع الاجتماعي والثقافي لعصره.(1)

وهذا يأتي من أن ليست كل عناصر الحسي قد يتم التعرف عليها على أنها دفعات ، فجزئيات شكل الشيء المستوعب ينظر إليها على أنها قابلة للنقل على قطاعات من صور الذاكرة القابلة للتحول قائمة على نظام آخر من الأشياء المدركة حسياً ، على الرغم من أن انتباه الفنان متركز على العناصر القابلة للتحول فأن عناصر الشيء المستوعب المتناقضة أو عديمة الفائدة أي البؤرة النصية المهمشة ما تزال حاضرة أمام أحاسيسه وأن الفنان أختار فقط أن يهملها وهكذا تندمج المرحلة التحويلية على نحو يكاد يكون غير واع في المرحلة الماسخة للشكل وذلك هو النصف الأول من مقولة براك : إن الحواس تشوه الشكل والعقل يصوغه ، "لذلك لم تعد مهمة الفنان أعطاء المشاهد صورة وهمية مقنعة بدرجة تزيد أو تنقص الحقيقة المدركة بل الاستعاضة عن هذه الصورة – الوهم – بحقيقة أكثر صدقاً وحداثة – حقيقة تنبثق من فعل الروح المستقلة ، الحقيقة الذاتية"(2)

---

(1) أمهز، محمود : الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص191.

(2) مولر، جي. أي : مئة عام من الرسم الحديث ،مصدر سابق، ص149.

أما (رينيه مارغريت) فقد تميز أسلوبه بالمشهدية الشاعرية ذلك من خلال اقترابه من مفهوم (التصوير الشعري) وهو تجاوز الرؤية / الواقع إلى الرؤية/ الفكر لذا فقد حذف من مشاهده كل العناصر التي من شأنها أن تؤثر في صفاء المشهد الممثل فكان تركيزه على شفافية المساحات ، التباين على مستوى الشكل والفراغ ، كل هذا في أطار مشهدي إيهامي غرائبي ومن مفرداته التي تنتقل لوحة إلى أخرى : الحمامة / التفاحة / الغليون ، الكلمة .

وتميز عنهم (ايف تانغي) بأسلوبه الخاص بالتأكيد على اللاعقلانية من عناصر هي أشبه ما تكون (عالماً جيولوجياً) في طور التكوين، والانزياح من المادة الهيولية عديمة الشكل إلى الشكل المتبلور وكذلك في لوحات (دوبوفيه) (تراب وأرض، طبوغرافيا، تكوينات صخرية) قد استخدم اللون التراجيدي بسماكة ظاهرة توحي لنا بنتوءات صلبة خارجية من باطن الأرض وتشبه المقاطع الجيولوجية وقد كتب يقول: " لقد أحببت دائماً ألا أستعمل في نتاجي إلا المواد الأكثر انتشاراً التي لا يفكر فيها أحد لأول وهلة لأنها كثيرة الابتذال عند الاقتراب منها ولا تصلح لشيء مطلقاً ليطيب لي أن أعلن أن فني هو محاولة لإعادة الاعتبار إلى القيم المدعومة ، إن صوت الغبار وروح الغبار يثيران اهتمامي أكثر من الزهرة أو الشجرة أو الجواد لأني أشعر أنهما أكثر غرابة "[1] وهو ما أشار إليه لاحقاً (جيل دولوز) في تقريب المفاهيم الفلسفية للتفكيك والتأويل بين الصفائح النقدية من الإزاحات الجيولوجية في طبقات الأرض، كذلك الفنان (أيف تانغي) صور العوالم الغريبة على مساحة مسطحة وبأبعاد أزاحية كالمنظور والعمق الإيهامي "فنرى الضوء الباهت فوق إنشاءات تشبه العظام تنبع عن مشاهد طبيعية لا معقولة من الحنين والعبث"[2] .

ويمكن تلمس هذه الإزاحات الجيولوجية في تقنية الفرك (Frottage) للفنان (ماكس ارنست) ، قال : "فوجئت بالطريقة التي استحوذت بها الأرض وقد ازدادت

([1]) سلمان ، عبد الرسول : في الشعرية البصرية – في شعرية الرسم ، دار الثقافة والأعلام الشارقة، 1997، ص108.

([2]) مولر. جي . أي : مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص123.

حبيباتها تركزاً نتيجة فركها مرات عدة، وأخذ ينشر صفحات عديدة من الورق على الأرض بشكل عشوائي وأخذ يفركها : (إنني أؤكد الحقيقة دائماً وهي أن أعبر عن سلسلة من الإيماءات والتحولات التي توصلت إليها تلقائياً كما لو أنها رؤى واقعة تحت تأثير التنويم المغناطيسي ، فان التخطيطات التي أحصل عليها بهذه الطريقة تفقد المزيد من خصائص المادة المكتشفة (كالخشب) أنها تبدأ بالظهور كما لو أنها نوع من الصور الواضحة غير المتوقعة، ومن المحتمل جداً أن تلقي ضوءاً على العلة الأولى وتوفر على الأقل بديلاً له ،(العلة الأولى) للعمل الفني وما يعبر عنه (بول كلي) أنها لحظة التكوين الأولى نقطة الفوضى مكثفة في المبدأ الذي يمنح اللحظة شخصية البدائي Primordiel التراكزية والترتيب الذي خلق على هذا النحو يبعث شعاعه في الاتجاهات كافة " [1] لذا اختلفت انزياحات السوريالية عما سبقها من المدارس الفنية الحداثية.

[1] روجوز،فرانكلين ر: الشعر والرسم. مصدر سابق، ص44.

الفصل الرابع

تحليل نماذج عينة الدراسة

لوحة (1)

اسم العمل/ انطباع: شروق الشمس

اسم الفنان/ كلود مونيه

صوّر مانيه في هذه اللوحة ميناء الهافر في وقت الغروب منظراً طبيعياً وهو ما يمثل لرؤية كونية لمظاهر الطبيعة المتغيرة من خلال التركيز على حدس اللحظة أثناء عملية الرسم فتخطى بذلك الرؤية التسجيلية لمظاهر الوجود الموضوعية ليؤسس بالمقابل رؤية جديدة تمنحه انعطافة استطيقية خاصة لينصب اهتمامه على بنية النص من منظار (جمالي / علمي) ثوري في عملية التجسيد بآلية أداء تلقائية آنية بلمسات لونية متجاورة تكمل أحداها الأخرى ولا تكتمل على وفقا صيرورة الجدل والتغير عند هيروقليطس.

المشهد مؤلف من زورقين على سطح الماء، وفي أفق اللوحة ثمة سفن راسية، يحاول الفنان اقتناص اللحظة وقت حدوثها على وفق نظام (الكايروس) ، في اقتناصه اللحظات الأكثر انفلاتاً وتغيراً من خلال تموجات سطح الماء والدخان المناسب بحركة انتشارية للأعلى وبلون أزرق متجانس مع لون الشمس الحمراء وأشعتها الأكثر هدوءاً وشاعرية في لونها الممتزج مع موجات الماء الزرقاء، مما خلق مشهداً غاية في الشفافية والتجريد الحاصل في البناءات الشكلية أحال التكوين برمته إلى مجموعة لا متناهية من اللمسات اللونية المتشظية .

أنطلق مونيه من انزياح موضعي جزئي ضمن المستوى الثاني مقارنة بالفنون الحداثية اللاحقة من خلال تضحيته بمادة الأشياء الحسية وتقويضه لمحدودية المادة في صلابتها ووزنها، وتحويلها إلى ذبذبات لونية، إضافة إلى الانزياح التركيبي في تلاعبه بالمنظور الجوي وإبداله بالتداخل الحاصل بين الأشكال والفضاء وتداخل ما هو أمامي وخلفي من الأشكال خالقاً إيهاماً مكانياً –أي حالة عرض ونفي مستمر للانزياح من خلال حركة السطوح في المشهد – وكأنه يتلاعب بأسلوب حر غير مباشر لأشكاله الواقعية المختزلة عن الواقع.

ومن خلال تفكيكه اللون أجرى الفنان تحولاً وانزياحاً في الصفات المكانية والزمانية للمدركات المحسوسة كالزوارق وصفحة الماء فاحدث تغايراً في طرائق الأداء الفني من خلال معالجته اللونية، فهو انطباعيا يعي مسبقاً أن العلاقات اللونية محض انتقالات وانزياحات لونية مستمرة في الزمان والمكان على وفق غنائية متنامية وموسيقية متفعلة همها تسجيل الانطباع كما تحسه العين شكلاً متحولاً وإيقاعاً متسارعاً في الزمان ، وقدم (مونيه) والانطباعيون بصورة عامة إزاحة من نوع جديد بسبب التغير في الضوء والدرجات اللونية والإمساك باللحظات المتغيرة في حدس حسي قادر على تسجيل الانطباع الفني آنياً إزاء التحولات في معالم الطبيعة الزائلة ثم تنعكس في بنية الأشكال والفضاء، فالبناء الشكلي يكمن في داخله إحساس بآنية الشعور لحظة الرسم عن طريق تجميده حركة الزمن في الأشياء والنفاذ إلى ما هو جوهري في الصفائح المتداخلة في أغوار العمل الفني ليضفي على الأشياء ديمومتها الكامنة في الشكل نفسه بفعل استجابة العناصر للحركة داخل نسق العلاقات المتشكلة، وكان لابد من تفضيل مساحة صغيرة للسطح التصويري يمكنه أن ينجز من خلالها تلك التحولات السريعة مع الخروج عن معايير العمل النهضوي سواء ذائقة الفنان وانفعالاته ومعالجاته الشكلية.

إن بين العمل الفني والواقع ثمة فضاءات من الإشارات والعلامات والقوانين التي تحكم العمل، وكلها تتطلب ممارسة نوعية في كيفية وصلها بحاضر القراءة تقنية ومعالجة، لذلك الفضاء التكتيكي للنص على الرغم من انحساره داخل الحدود الإستراتيجية التي يفرضها الخطاب العقلاني فأنه يتبع مساراً ذاتياً أو حركة براونية لينساب من بين البؤر المفتوحة في فضاءات مشهد الهافر وشبكاته العقلانية وهذه الشبكات بقدر ما هي علاقات وقوى فهي أيضاً فراغات تتطلب من القارئ ملأها وإعادة إنتاج المعنى، وفي هذه الفجوات يفقد الخطاب العقلاني ما يدعي مراقبته أو ضبطه بأدوات اللوغوس إنها بمثابة النقطة العمياء في شبكية العين الشاملة.

إن صفة الانزياح في السياق الانطباعي التي أبدعها (مونيه) في اقتراب أشكاله من التجريد إنما هو نوع من الرؤية التي مهدت لها تحولات مهمة في حقول العلم والثقافة، إذ لم يعد الرسم ترديداً لما هو متعين في الواقع الحسي تابعا للمستوى الاول

من الانزياح القريب من درجة الصفر، بل ملاحقة التغير في المظاهر وهذا الانزياح الزمكاني قد ولد جدلية عرض الانزياح ونفيه، من خلال ضغط المشهد وعلاقاته الجاهزة وتداخل مستويات الأشكال مع الفضاء ونفي ذلك الخرق من خلال الإحساس الجمالي للفنان والمتلقي على حدٍ سواء، في تفكيك التماسك المادي لبنية الأشكال وتحويلها إلى تمازجات لونية يشكل الضوء ومتغير الزمن عاملاً أساساً فيها مما يتيح للمتلقي الانتقال داخل فضاءات العمل الفني كاشفاً عن منظوراته المختلفة ليمكنه من تعديل قراءاته وإنتاج دلالاته الخاصة.

الانطباعية ممثلة بهذه اللوحة مهدت للفن الحديث بعد أن أوجدت انزياحات مهمة في بنية الشكل الكلاسيكي بكل تراثه الثقيل، وأن هذه اللوحة تشترك في صفاتها مع روح التطلع إلى اللانهائي مع كل من الشعر والموسيقى والعلم التي تستمد قواها الداخلية من روح الإيهام للحركة الديناميكية للحياة بكل قواها.

نستنتج مما سبق أن مفهوم الانزياح وآلياته تتمركز حول الإدراك الحسي للفنان في الإمساك بالتغيرات السريعة المستمرة للمشهد مما ولد أحساساً مؤثراً في العلاقات البنائية والفضائية للوحة والتقنية الكلاسيكية إضافة إلى سرعة الأداء والتلقائية في سبيل كبح القصدية وعقلية الأداء الكلاسيكي محاولاً كسر السياق الأسلوبي السائد بشكل متعمد، والانزياح هنا يمنح الحسي الغفل (مشهد الهافر) ديمومة ليكون حسياً متحولاً باقتناص لحظات تحوله، ومنح الميناء والزوارق وموجات الماء ديمومة متصلة لا منفصلة في زمكانيتهاو وانزياحاً إيقاعياً مقتربا من روح الموسيقى وأبنيتها الإيقاعية المتصادعة أو الهادئة نوعاً من الهارموني وتداخل المستويات، والغاية هنا لم تكن ما يسقط على العين بقدر ما كان كشفاً للطاقات الإيحائية والتعبيرية للمشهد بمحتواها الشعري، معتمداً أسلوب الحذف والإضافة واسطة للبناء الشكلي مما جعل لوحته عبارة عن ضربات فرشاة سريعة تشبه بقعها اللونية تلك الطبقّات الرملية في سطوح التربة.

لوحة (2)

اسم العمل / جسر كوربيفورا

اسم الفنان/ جورج سورا

يصور (سورا) في هذه اللوحة منظراً طبيعياً مؤلفاً من زوارق رأسية في نهر مع هيئات إنسانية واقفة على ضفة النهر وتكوينات عمودية متمثلة بشجرة في أقصى يمين اللوحة، وأشرعة ومراكب ومداخن لمصانع بعيدة جاعلاً من الخط الأفقي للجسر والخط المائل لضفة النهر يشتركان في الإنشاء العام للوحة على قاعدة التضاد والإيقاع خطاً ولوناً ، وقد خلق سعة إيهامية على المشهد بسبب الضبابية وعدم اتضاح المعالم لتكويناته برمتها متخطياً بذلك المنظور النهضوي الذي يرد الأشكال إلى نقطة تلاشٍ معينة وإبدالها على وفق الانزياح الاستبدالي فيما يتعلق بالاستعارة، في استعارة المنظور اللوني المتناغم ، إذ تترابط المستويات اللونية والشكلية في مقدمة المشهد وخلفيته مع بعضها بعضا، وكأنها صورة يتمثل فيها الحضور والغياب في لحظة ثنائية (حركة – سكون) ليعبر عن عالمه العادي بشكل غير عادي.

الانطباعية الجديدة متمثلة بلوحة سورا وجدت نفسها بين تاريخين لتلقي الحقائق الوجودية، الأول شيد على أساس ضغط المقولات العلمية مع تكريس للمشهدية الحسية كما هو حاصل في الرسم الانطباعي لما قبل سورا ، في حين الانطباعية الجديدة سعت إلى فك لغز بنية الوجود على أساس ذري في خلخلة السطح الفني الواقعي، وهنا مقاربة مع الطروحات الفلسفية ونظرية المونادات للفيلسوف (لايبنتز) من خلال المتعدد أو المجموع هو الكلي، ومن خلال المتعدد يمكن أثبات بنية الكلي ، باعتبار أن الكون عبارة عن جزيئات وذرات فهناك توالد وتدمير وفعل التجزئة الظاهر في العمل إنما هو فعل كوني في التعدد والانقسام ، فتمثلت شكلانية الانزياح لديه في كسر البنية لواقعية وإعادة البناء محكومة بقانون يبعدها عن المعقول، فقد غيب المضمون واشتغل على لحظة زمنية دائمة سريعة الزوال بالاعتماد على مفاهيم فيزيقية والعمل على كسر المسلك الأسلوبي التقليدي وخرقه في اعتماد ثنائية (الشكل – المضمون) ، (اللون – المعنى) مقترحاً أنساقاً هندسية متمردة هي الأخرى على أنساق اللوحة الكلاسيكية

وبذلك لم يعد المعنى فيه منبثقاً من المضمون بل من علاقات النص اللونية لذاتها، أي انتقل إلى بنى عميقة بإزاحات الطبقات السطحية وخلخلتها وتفكيكها عن طريق الأسلوب التنقيطي، مما قاد فيما بعد إلى سعة الأفق في النظر إلى الجمالية المحيطة بالإنسان، ويبدو أن التنقيطية أرادت للذرة أن تكون أساس الأشياء وتجزئة الشكل إلى مجموعة من الذرات المتشابكة مما يحيل المشهد برمته إلى طبقات رملية في جيولوجيا اللوحة.

وقد عمل (سورا) من خلال تفتيت وحدة اللون إلى جزيئات متجاورة وتخطيه لقواعد المعالجة الفنية في تقنيات اللوحة وطرائق الأداء. إلى إيجاد نوع من العلاقة بين الفضاء المحيط والشكل نفسه، فالأشكال من خلال تجزئة هيئتها الحجمية أحال السطوح المكانية الصلبة إلى زمان منفتح لا نهائي أي إزاحة بنية الشكل في الفضاء المحيط فالحجمية في عمل (سورا) لا تحدها الخطوط الموضعة بل التجزئة الفعالة في اللون بتضاداته وتناغماته محدثاً تواتراً بين الزمن الآني والزمن الآني من خلال الحركة التي تنتجها الذبذبة اللونية للذرات، فأحدث من خلال ذلك انزياحاً في السياق الفني مقترباً من فلسفة (اللامحدود) لدى (انكسميندر) وفهمه للجمال قيمة متغيرة وهو ثمرة المواصفات الإنسانية بتغير الزمان والمكان مستنداً إلى الفلسفة السفسطائية وفلسفة هيروقليطس في التغير والجدل والصيرورة.

يتأسس المشهد بكليته على ثنائية بصرية عمادها (غطاء مائي) وآخر بجغرافية اليابسة، ويبدو التمركز والشمول في الفضاء المائي أكثر سعة ومحملاً بعلاقات متنوعة ثابتة (الأرض) ومتحركة (الماء) كاشفاً عن الطاقات الإيحائية للمشهدية، ومقدماً لمشاهد قريبة (الشجرة) وبعيدة (الجسر والزوارق) معتمداً الانتقال المفاجئ والانقطاع بين شكل وآخر في الأشكال العمودية للأشرعة وأعمدتها وأعمدة أخرى مترامية وانعكاساتها على سطح الماء مما يسمح للمتلقي بقراءة المشهد تصاعدياً وتنازلياً والانتقال على وفق نظرته الجوالة داخل المشهد لإعادة إنتاج تبنينه وإنتاجه على وفق دلالات متوالدة متناغمة مع حركة أشكاله في لعبها الحدسي الحر غير المباشر.

وتتجلى شكلانية الانزياح في التجريد الذي أحدثه الفنان وفي وظيفة المغايرة والاختلاف التي صاغها في أشكاله وتكويناته والانزياحات الجارية على سطوحه في

خرقه للبنى الكلاسيكية وإعادة تبنينها بصياغات شكلية لم يسبق لها مثيل ، وهنا تتحقق شعرية الرسم لدى (سورا) في تفعيل موسيقاه اللونية، من خلال الإحساس إزاء الظواهر المتوالية عبر الزمان فمعيار الحقيقة المطلقة في لوحة (سورا) هو الجمع بين اللحظة الزمانية للمشهد والذاتية والعقلية في حاضرها الموجود فالهدف الذي ابتغاه الفنان في هذه اللوحة هو البحث عن قيم جمالية متقدمة لما هو معطى حسياً وتقويضها لسردية العمل الفني الواقعي بشكل مغاير، ومثل هكذا أساليب استندت في اغلبها على الموازنة والإيقاع الهندسي إنشائياً وتذويب الشكل مع الفضاء المحيط فالنظام الذي ينتزعه (سورا) محكوم بقانون يبعده عن المعقول المرئي، وقد عمل من خلال التضادات الأفقية والعمودية التي شكلت انزياحاً إيقاعياً ومحاولة لتقديم عرض ونفي للانزياح من خلال ما تفصح عنه هذه البناءات التشكيلية ذات الجوهر المجرد.

وأنه لابد من الإشارة إلى أن سورا ومن خلال الهندسة الصارمة في تقسيم السطوح اللونية قد اشتغل بالأنساق والحيثيات في هذا الجانب مع القواعد الكلاسيكية في اللوحة الكلاسيكية وفي الشعر الكلاسيكي الذي التزم هو الآخر بقوانين ومبادئ ينبغي عدم الحياد عنها شكلاً ومضموناً ، إلا أن فرادته في عمله هذا (جسر كوربيفورا) وفي أسلوبه التقسيمي بصورة عامة قد امتاز عن الصياغات الكلاسيكية بمنحى آخر بفعل الإزاحات العلمية والتقنوية في أساسيات العمل الفني.

لوحة (3)

أسم العمل / ليلة نجومية.

اسم الفنان/ فنسنت فان كوخ.

يمثل المشهد منظراً طبيعياً لقرية صغيرة تحفها الأشجار وفي مقدمة المشهد شجرة كبيرة بلون غامق تلتوي أطرافها نحو الأعلى بشكل متعامد مع مستويات المشهد من غيوم لولبية وسلسلة جبلية وأشجار بعيدة وبيوت بمديات أفقية، والقسم الأعلى والأكبر من اللوحة ظهرت فيه السماء بدرجات متفاوتة من الأزرق الفاتح والغامق وأقراص مشعة بألوان بيضاء وصفراء تمثل نجوماً ساطعة وأكبر تلك الأقراص قرص بلون أصفر يمثل القمر المنير في ليلة مشرقة، مما يخلق تضاداً آخر بين الليلة النجومية الصافية وبين استعارة الغيوم اللولبية التي تنم عن العاصفة، وقد عولج المشهد بلمسات الفرشاة القصيرة وفي تضاد مع الخطوط الرتيبة للبيوت.

ينطلق (فان كوخ) في مجمل أعماله الفنية ومنها هذه اللوحة من جمالية حسية تمتزج بعقلية وجدانية، إن حرارة الإحساس لدى (فان كوخ) وانفعالاته قد سمحا له باللعب الحدسي بأشكاله في صياغات تعبيرية تجاه الحياة والحركة وهو ما يظهر في بساطة التكوين وغرائبية الأجواء وحركاتها غير المألوفة، لأجل أن يوجد تعبير غير عادي عن عالم عادي، فإبداع (فان كوخ) وحدسه الوجداني الانفعالي يحركه لتصوير ليلة نجومية بهذه الصياغة في بلورة انزياح تركيبي مباشر في تقديم شكل الشجرة وتأخير البيوت في عمق اللوحة وتكبير حجم النجوم وتصغير مشهد البيوت والحذف والإضافة الموجودة في ضربات الفرشاة، وكذلك في حالة انزياح إيقاعي متصارع ومستمر بين السكون (الأشجار والبيوت) والحركة (الإزاحات اللولبية للغيوم واستدارات النجوم والسماء المحيطة) وهو ما ينم عن انزياح زمكاني بين الضوء والظلام بحيث يوجد احدها بوجود الآخر.

(فان كوخ) ينزاح في أسلوبيته المميزة عن الرسم الانطباعي الذي يهتم بما يحيط العين وليس بمركزيتها لصالح أن تكون له أسلوبية انزياح خاصة ولغة فنية مغايرة في تحرير الرسم وإزاحته بعيداً عن السرد القصصي وتقويضه لمحدودية المادية الحسية فقد

خرق تلك القواعد ووسم المادة الحسية بسمات غير مألوفة ونقل تلك الواقعية البحتة فيها من درجتها الصفر إلى أشكال جديدة غير مألوفة إلى خطاب جمالي مميز، بانصرافه نحو المضمون النفسي وهو بذلك يكون قد خرق قواعد اللوحة الكلاسيكية وتجاوز معاييرها في طريقة المعالجة الفنية فعجينته الكثيفة كانت متفاعلة ومتناغمة مع إحساسه الانفعالي، وضربات الفرشاة المحملة باللون اتسمت بالسرعة والتلقائية مع المبالغة بالتحريف والتحوير في العلاقات الشكلية في (أشكال الأشجار والنجوم والسماء) وكأنها أشكال مجازية متوالدة بسبب طبيعة اللمسة الفنية للفرشاة، التي حولت العمل الفني إلى جيولوجيا خاصة أشبه بالسيول الجارفة التي تجاوزت نطاق الأرض لتشمل السماء ومظاهر الطبيعة، فما يجري على الجزء لدى فان كوخ يجري على الكل ، فما من شيء إلا وأكساه (فان كوخ) ذلك الرداء اللوني الازاحي بحركات مختلفة متنوعة نحو اللامتناهي ،وبذلك ألغت حركات الفرشاة لديه مركزية المشهد الكلاسيكي فكل شيء في عمله مركز والكل هامش وتجري التبادلية بنيهما، إذ يصعب تحديد نقطة مرئية تتجه إليها الحركة، وهذا كله متناغم مع ما تشعر به نفسه المعذبة فهنا حاول الإيحاء والتلميح عن انفعاله من خلال ربطها بالمشاهد الخارجية للأشياء في صراعها الداخلي لذلك بالغ في التحريف وكسر النمطية المعتادة وإزاحة العلاقات البصرية الفيزيائية في انزياح سياقي بيّن .

حاول (فان كوخ) أن يوجد مقاربات فلسفية في الحركة والتغير عند (هيروقليطس) و(برجسون) ومقابلة حالات النفس بمجريات الكون ومظاهره المتنوعة والانزياحات الجارية على الكون وحالات التغير والتبدل المستمرة جارية كذلك على النفس الإنسانية، وهنا يمكن أن نتلمس النقطة العليا وتداعي الافكار في ربط الواقع باللاواقع وتضايفها مع النقطة التواصلية التي تسمح للمتلقي أن يأتي بواقعة الخاص ويمازج دلالاته الخاصة مع لا واقع النص بفجواته ومنافذه فيحاول ملء تلك الفجوات وإعادة إنتاج (المعنى المجازي) الذي حاول (فان كوخ) أن يقدمه من خلال النسق اللوني الذي لم يشتمل على سيادة التلقي الحسي أو كوسيط فيزيائي يعبر عنه بالإحساس اللحظي إنما هو تعبير عن الإحساس العميق، وهنا انتقل فان كوخ باللون

إلى بنى عميقة منزاحة بعيداً عن سطحية التقبل الوجداني، والانفعال الشعوري واللاشعوري في حالة تمازج مستمر للهو والأنا الأعلى وفقاً وطروحات (فرويد) ، بل اللون لديه حامل دلالات جوهرية أو نوعاً من الأبدية، إذ أن المثال يأخذ دلالاته من مسميات حركة الاستبطانات لتسقط معانيها على حيثيات الوسط الخارجي لتمنحه دلالات الجوهر اللامرئي ليغدو مرئياً لذلك ألوانه اصطلاحية تزيد من مناحيها السيكولوجية في مخالفة واضحة للمعايير الكلاسيكية فالإحباط والصراع النفسي الذي شعر به فان كوخ انعكس في تعيين (الهو) حسب تعبير فرويد عبر التعيين بالخيال والأفكار المجردة ليعمل الانفعال والحدس مع انطواء الفنان ونكوصه، فالألوان وعلاقتها والتقنية والخط المنفعل التلقائي والتجزؤ الذي تحدثه اللمسة اللونية المنفعلة تستخلص المجرد الروحي من جسد الحسيات الثقيلة وتنقلها من معناها الحرفي إلى المعنى الانفعالي الموجود في حركات السماء وتكويناتها مذيبة الإيقاع الساكن والرتيب لمعمارية البيوت والأشجار العميقة ويقوض سرديتها الواقعية بأسلوب جمالي مغاير، معتمداً المضمون الانفعالي كما أوجدته المدرسة الرومانتيكية في الشعر والفن.

حاول (فان كوخ) أن يخلق انزياحاً في الدلالة التي تجعل المشهدية الحسية أمراً عرضياً لأحداث غنائية في تفعيل موسيقاه اللونية وكل ذلك احدث تأزماً بصرياً ونفسياً حاداً محاولاً إيجاد معادل موضوعي للاغتراب النفسي الذي عاناه الفنان من خلال تفعيل المتخيل في حلمية أشكاله، فشكلانية الانزياح تتجلى في تكسيره للبنية الانطباعية وإعادة البناء في الأشياء التي أنسنها (فان كوخ) تعاني الوحدة والمعاناة النفسية التي أسقطها في علاقاته الشكلية المجازية واللونية الاصطلاحية وحتى المعالجات التقنية من اجل تعبير أقوى ، حيث صفة التحول في هذا المشهد اتسمت برصد اللحظة الآنية، مما ينم عن انزياح سياقي نحو التحريف والتجريد . في كسر متعمد للسياق الأسلوبي وتمرد واضح لنمطية العناصر الفنية لإيجاد صياغة شكلية لا علاقة لها بحقيقة الأشكال الصورية في العالم المرئي، مما يحيلنا إلى تولد اللامرئي من خلال

المرئي.وهومايمثل المستوى الثالث في الانزياح الـذي يتضـمن عنصـر الاثـارة وعنصـر الثقافة.

فلوحة (فان كوخ) تؤكد حرية الإرادة حسب تعبير شوبنهور في التعبير المنفعل التلقائي من خلال لجم عقلانية التشكيل التي لا تسمح لعين المتلقي من تذوقها حسياً بل انزياحها بين الآني والآتي فالشكل لديه ينتمي إلى الروح أكثر من انتمائه إلى موضوعه الحسي مما يثير المشهد فكرة الجدل الصاعد فالمرئيات تصبح خاضعة لمنطق التسامي إلى ما هو خارج كياناتها مما يجعل الرؤية ذات طابع جدلي بالمعنى الذي جاءت به المثالية.

لوحة (4)

اسم العمل/ المسيح الأصفر

اسم الفنان/ بول كوكان

صور كوكان في هذه اللوحة مشهد من قرية يتوسط العمل جسد المسيح مصلوباً، وقد بدا الجسد شاحباً نحيلاً عارياً مع قماشة بيضاء على وسطه، تحيط به ثلاثة راهبات في حالة ساكنة وفي عمق المشهد أشجار بدرجات برتقالية وجبال وارض صفراء مقاربة في درجتها لجسد المسيح. وأكسا المشهد كله تضاد لوني وبأسلوب تسطيحي بعيداً عن التفاصيل.

انطلق كوكان في تصوير المشهد من رؤية دينية على وفق رؤية جديدة تتخطى مادية الحدث المرئي والقواعد الفنية الكلاسيكية وتتجاوزها إلى معطيات الشعور والتأمل الداخلي، فاللون لم يعد خاضعاً لقوانينه البصرية وأصوله الواقعية فتحول إلى بنية اللون الاصطلاحي مستجيباً لدعوة بودلير الذي قال: (أريد حقولاً ملونة بالأحمر، وأشجارا ملونة بالأزرق فليس للطبيعة من خيال) لان الطبيعة غير عاقلة ولا مدركة ومحكومة بقوانين النمو والاستمرار بعكس المتخيل الذي يميز ذاتية الفنان، مما أحال المشهد وأشكاله المجازية إلى سطح محدد بالخطوط المتحررة من تبعية التفاصيل الجزئية والسماح للنظرة الكلية لأن تمنح الأشكال والألوان انزياحاً دلالياً من خلال الاختزال في الألوان وتحريفها عن الواقع مع الزهد في تفاصيل الأشكال وإدخالها ضمن نسق رمزي يبحث عن مثالية التعبير والانفعال لتقديم معنى المعنى (المعنى المجازي) بالقدر الذي يحرر الصورة من عوائقها المادية وتحقيق الأهداف التعبيرية والرمزية والروحية الكامنة خلف الظواهر والانتقال إلى البنى العميقة والجوهرية للإبقاء على خلاصتها النقية من خلال الذات العقلية فهو يمزج بين سمات العقلي – الوجداني ، فالفن لديه قبل أن يكون أشكالا حسية هو أشكال رامزة مستخلصة من الطبيعة بخيال فطري ، فحاول الفنان زحزحة الألوان الكلاسيكية من خلال الذات للوصول إلى الأثر (الرمز) الذي ينبغي العثور عليه وهو ما يقتضي نوعاً من اللعب بالهوامش والإشارات لإعادته إلى بؤرة النص.

لقد صور السيد المسيح (ع) من قبل كثير من الفنانين في أغلب العصور، فصوروه عبر التمظهر الخارجي كما لدى الكلاسيكيين والواقعيين ، لكن الذي يميز عمل (كوكان) أن تمرد على النسق الأسلوبي ، وحمله طاقة وجدانية وانزياحاً دلالياً ، فعلى الرغم من أنه اشتغل على ثنائية الدال (شكل – خط – لون) والمدلول إلا أنه قوض بالمقابل الارتباط العرفي القائم بينهما وذلك باختياره لدال فعال (شكل المسيح (ع)) في إفرازه لمدلولات تتجاوز المعنى الاصطلاحي له، وهذه الدلالات (شحوب الإنسانية ، ذبول الأمل، اليأس حتى في الأرض والأشجار) فسعى الفنان إلى توليد فيض من المعاني المجازية التي تحمل خلف تمظهراتها الشكلية لينقله من معناه الحرفي إلى المعنى الانفعالي والرمزي وبشحنة استطيقية وجدانية معبرة.

عمل (كوكان) على جدلية عرض الانزياح بالمنافرة التي أوجدها في اللون الأصفر لجسد المسيح فكسر السياق الذي اعتادت عليه العين(درجة الصفر)، ثم إيجاد حالة النفي لذلك العرض من خلال التعبير الذي يكمن خلف تمظهرات الأشكال والذي يوجده المتلقي في المستوى الاستبدالي من خلال التعبير عن حجم الألم الذي تعانيه الذات البشرية وذبول القيم الروحية فيمكن من خلال هذه الاستعارة العودة إلى حظيرة الإمكان ومما زاد في درامية المشهد وحالة العرض والنفي المستمر للانزياح الموضعي ما يشمل أرضية اللوحة التي كساها باللون الأصفر اذ لم تعد قادرة على العطاء وكذلك الأشجار الحمراء المعبرة عن سيل من الدماء واستعارة الألم ممثلاً باللون الأحمر بدل الثمار، كذلك استعارة السكينة في أوضاع الراهبات ليعبر عن عجز الجانب الإنساني في تغيير الوضع الذي تعيشه الذات، ويمكن كذلك إقامة نفي لذلك العرض فيما يدركه المتلقي ويملأ به الفجوات باعتبار أن قضية السيد المسيح قضية ذات طابع إنساني تحاكي مشاعر كل متلق مما يخلق انزياحاً زمكانياً لكونها قضية أبدية، عمل الفنان من خلالها وفق مفهوم (الكايروس) على اقتناص هذه اللحظة المكثفة.

استخدم (كوكان) إزاحات سيمترية في يمين المشهد ويساره وهناك مستويان : أرضي وسماوي لاشتغال جدلية الحضور والغياب في حضور الشكل (وجوده الفيزيقي) وغيابه من خلال البنية العميقة متخطياً البنى السطحية في معالجته المشهد بمساحات لونية عبر استثمار مبدأ تجانس المتناقضات بما يحقق الانسجام والمواءمة بما هو

خفي كامن خلف الأشياء الحسية عبر تواترها بين الآني (قضية السيد المسيح) والآتي (العذابات الإنسانية المستمرة) فأنزياحه يوائم بين العقلي – الرمزي والوجداني العاطفي على وفق أسلوبية انزياح متخطية المعايير النهضوية ، وهو ما يوائم التأثيرات التي أحدثتها المدرسة الرمزية في الشعر، كما تتجلى جدلية الحضور والغياب في تداعي الافكار فانتقل بين الهو والأنا الأعلى مجسداً أناه المعبرة عن القلق الصوفي للإنسان الحديث ومن ذلك اسبغ على المشهد صيغة سايكولوجية من خلال اللون الأصفر المتوهج والمغاير للمألوف وهو ما يشكل بحد ذاته خرقاً لأفق توقع المتلقي على مستوى الرؤية والأسلوب عبر فعل تلق استبطاني يدركه المتلقي فيعلو به على الحسي وصولاً إلى مضمون داخلي (تعبيري – رمزي) مغلق ليتحول الجسد إلى نسيج شكلي من القيم الاستيطيقية الجديدة،وهو ماله علاقة بطروحات كروتشه الذي يعد الحدس إدراكاً مباشراً للحقيقة وقيمة الفن تكمن في قدرته على تحقيق الصور الحدسية الذهنية بفعل الخيال وتصوير الأشياء وفق حقيقتها الباطنية ، محاولاً إزاحة المشهد من طابعه المنطقي إلى بعده الوجودي الشاعري ، والمتخيل يظهر هنا من خلال الاختزال والتسطيح النسبي الذي يصل بالإشكال إلى مستوى الحلم، أي تداخل الواقعي بالحلمي، فحاول الفنان خرق السردية القصصية المعتادة الى صياغة قدمت الشكل المجازي المغرب، فضلاً عن ذلك الانتقالات الحادة بين السطوح التي تعززها موسيقية الخط واللون الغنائية لتحيلنا إلى أنزياح دلالي وسياقي (في كسره المتعمد للأسس الأسلوبية المتعارف عليها) على حدٍ سواء فبدأ المألوف غريباً لإيمان (كوكان) بعجز الأساليب الواقعية وأنساقها المألوفة عن نقل حقيقة المشهد روحياً والتعبير عنها جمالياً، فالتكوين يظهر سيادة ووحدة لسطوة الصليب والسيد المسيح قيمة علوية وروحية في وسط ارضي بسطوح جيولوجية صفراء كأنها صحراء قاحلة ، حاول الفنان إزاحة طبقاتها المتراكمة ليصل إلى الطبقة الجوهرية المعبرة عن نوازعه الحدسية فاحدث فيها تحولات شكلية للتسطيح والاختزال، فتجردت عن الإيهام المنظوري لمحاولة كسر النمطية الأسلوبية وإعادة تبنينها بصياغات مغايرة للمألوف كذلك في طريقة الأداء المعالجة اللونية ، متلاعباً بأشكاله على وفق صياغات رمزية حدسية، فأحال عناصر لوحته من لون وفضاء وخط إلى رموز مهيمنة فريدة في اللانهائي.

لوحة (5)

اسم العمل/ جبل سانت فيكتوار

اسم الفنان/ بول سيزان

يتفرد (بول سيزان) بأسلوبه الفني المميز عن زملائه الانطباعيين، فهوعلى الرغم من اشتغاله ضمن النهج الانطباعي إلا أن نتاجاته المتأخرة أحدثت ازاحات جوهرية في كيفية الرؤية فهو لا يتعامل مع المشاهد كما يراها بل كما يريد لها أن تكون ضمن الإمكان والاحتمال.

يصور (سيزان) في هذه اللوحة جبل سانت فيكتوار الذي رسمه في أكثر من لوحة، وكان الجبل يحتل المستوى العلوي من اللوحة بينما رسم في وسط اللوحة وأسفلها مسطحات ملونة لأشجار فيها شيء من الاختزال والتبسيط مع بعض البيوت وطريقاً يتجه إلى المنحدر.

في هذه اللوحة يخلط سيزان بين سمات الجمال الحسي وسمات الجمال العقلي الوجداني ويذكرنا بسمات الجمال الأفلاطوني، تتخذ سطوحه الصلبة منحى عقلياً ، يعمل على كسر أفق توقع المتلقي بتخليه عن الصفات التفصيلية للشكل المرسوم للأشجار والجبل، إنما أراد الفنان إزاحة الخارج إلى البنية الجوهرية للأشكال والنفاذ إلى بنيتها العميقة والكشف عن الطاقات الإيحائية والعلاقات الداخلية للمشهد وعن قواها الخفية، اذ بحث (سيزان) مشكلة النظام البنائي للوحة وهي الأساس لتفسير العالم المادي، عاملاً على تقويض محدودية المادة على وفق الرسم الثنائي الأبعاد ، فأنزاح إلى نوع جديد من التكوين البصري من خلال تكسير البنية وإعادتها على مستوى اعلى، منتقلاً إلى بنية جمالية مغايرة، فكان يبرز تفاصيل اللوحة كأنها منظورة من الأعلى فالطبيعة عنده مستقلة عن رؤية الذات فهي سكونية إلى حد ما غير عاقلة ولا إرادة لها وتتحكم بها قوانين معينة لا حياد عنها مختلفة عن رؤية الذات المتحركة الجدلية التي تعمل على وفق ما تتصوره لا ما تعيه بأدوات الحس، وهذه الرؤية المنزاحة المتخطية لوثوقيات عصر النهضة في طرائق الأداء والمعالجات الفنية والتقنية، مما فتح الباب واسعاً للتيارات اللاحقة في التكعيبية خاصة، لما قدمه هذا الفنان من

تراكيب وتكوينات جمعت بين الرؤية الانطباعية والمنهج العقلي محاولاً إيجاد فن ذي جمال مطلق في ثباته وديمومته ، خالقاً انزياحاً موضعياً من خلال العودة إلى الاسطوانة والهرم والمخروط، وعمل سيزان على تخطي المعالجات الكلاسيكية من خلال إهماله نقطة التلاشي فعمل على سلسلة متعاقبة من طبقات الفضاء المتوازية والمتباينة ، واوجد انزياحاً إيقاعياً في رفضه المنظور الخطي مستعيراً المنظور اللوني النغمي عوضاً عنه، تلاعبه الحر الحدسي بالأشكال كان عقلياً تخيلياً لأنها لم تكن تتضاءل بالعمق بل تكررت خلال فضاء اللوحة وكذلك الجبل لا يضمحل في بعده لأن معالمه حادة وواحدة ، تتناقض مع ايهامات الواجهة التجريدية .

وفي اللوحة يبدو مبدأ الاختراق واضحاً ، من خلال اختراق حدود الجبل مع حدود السماء، وتداخل أشكال الأشجار مع الفضاء المحيط، فكان يركز على رسم الفضاء المحيط بالأشكال أكثر من تركيزه على رسم الأشكال مما خلق انزياحاً تركيبياً في التقديم والتأخير والحذف والإضافة المتواصل بين الأشكال والفضاء ومن هنا تحكم بمادة الموضوع قبل أن يضع الأشكال والأشياء فكان يبرز الأشكال تماشياً مع الضرورة التكوينية، أو بما يتوافق مع إحساسه بما يتماشى مع الوسائل التصويرية التي اعتمدها وذلك ينقلنا إلى جدلية عرض الانزياح من خلال منافرة الأشكال لواقعها الحرفي كذلك من خلال اشتغال الفنان على تقديم بصري قائم على مبادئ ثلاثة لم يسبق لها مثيل وهي منظور عين الطائر والتداخل الزماني المكاني الذي ظهر في جدلية المساحات اللونية التي وضعت على وفقَ طابع هندسي يعكس حركةً وتغيراً (زمانياً – مكانياً) في بنية المشهد وأخيراً تراكب المستويات الذي يعكس تواشج الإدراك (الحسي / العقلي) وامتزاجه بحركية العناصر في كلية المشهد، أما نفي الانزياح وإعادة السياق إلى حظيرة الإمكان تم من خلال هندسة البناء السيزاني وهو ما يظهر من خلال إمالته لمقدمة اللوحة ليرينا تفاصيل الأشياء التي أثرت على طريقة الإغلاق للمشهد معتمداً الانقطاع والقفزات المفاجئة من خلال الحركة الداخلية للسطوح الملونة فثمة خطوط هاربة تولدها المساحات المتجاورة والمتعاكسة اتجاهاً وحركة، وتجاور الألوان

وتداخلاتها لدى سيزان منح قوة انفتاح خارج حدودها المرئية مستنداً على تحليل اللون ورسم الإيقاع الداخلي للطبيعة وهناك أشكال غير منتظمة وجوانب لا تتواصل وأطارات مرسومة أو كل ما يعطي اللوحة القدرة على الخروج عن الخامة، وتظهر في المشهد (فجوات نصية) كما في بنية الفضاء / شكل الجبل/ أشكال المنازل والأشجار) تحولت إلى كتل لونية متداخلة لم تكتمل أجزاؤها لتترك للمتلقي فرصة ملئها من جديد ويمكنه أن يقوم بانزياح تركيبي في حذف أو عناصر منها او إضافتها نشاطًا تعويضياً لإنتاج معنى المعنى.

لقد أصبحت اللوحة نظاماً بنائيا من خلال العلاقات بين الأشكال والسطوح اللونية الصلبة التي شكلت جيولوجية خاصة مختلفة عن الإزاحات الجيولوجية الفنية السابقة للانتقال إلى طرازية بنائية من الممكن أن تمثل أساساً متيناً للمثالية في الرسم الحديث لا بمعناها الطوباوي إنما بمعناها العلمي أي الأشكال على المقولات الهندسية وصولاً إلى الجوهر في الأشكال الطبيعية والأصول الكونية لها، أسلوبية الانزياح لدى سيزان ابتعدت عن المعايير الواقعية لمعمارية الأشكال الواقعية والانطباعية ، ففي مقدمة اللوحة يستخدم تناسقاً لونياً عبر تداخل اللونين الأخضر والبرتقالي، وأسلوب الأداء عبر تقنية تعتمد ضربات الفرشاة بين الإدراك الحسي والحدسي والعقلي الممتزج بإحساس الحركة والتغاير عبر تناغم موسيقي ما بين القريب والبعيد وهو ما أفاد منه التكعيبيون.

ومن خلال اقتراحه للمعيارية الجديدة للمرئيات يكون قد نقل الشكل الواقعي من درجة الصفر إلى خطاب جمالي مميز إلى الدرجة التي يصبح فيها الموضوع محض مثير خارجي يسمح بمقترحات جديدة لفكر الفنان وهو ما يذكر بأفكار شوبنهاور في تحرير الإرادة الطيعية واشتغالاته على القوانين المطلقة في ثباتها فأحال الشكل الحسي المتغير إلى جوهر ثابت يملك ديمومة في الزمان، محاولاً إعادة بناء أشكاله بما يبعدها عن المعقول وبتعبير غير عادي ، فرؤيته للشكل المرئي الممثلة في هذه اللوحة لم تكن مجرد

علاقة فيزيقية بالعالم لان العالم لديه أصبح نوعاً من التكثيف الازاحي أشبه بتكثيف القصائد العمودية إلى جمل قصيرة في الشعر الحر، ودور سيزان هنا حذف ما لا داعي له وإضافة ما يستحق أن يوجد، فتلاعبه العقلي التخيلي بأشكاله من خلال الحركات التوليدية للسطوح مسكونة باستمرارية يصعب موضعتها في حالة توتر بين الآني والآتي وكان ينتزع اللامتناهي من المتناهي، وإذا كان الصدق في الفن قانوناً فسيزان اقترب في لوحته هذه إلى ما هو حقيقي في العقل وليس العين وهو ما يذكر بأفكار أفلاطون والفلاسفة المثاليين الذين وجدوا الجمال المطلق في عالم الصور العقلية المستخلصة من الأشكال الحسية.

لوحة (6)

اسم العمل/ الصرخة

اسم الفنان/ ادوارد مونخ

صور (ادوارد مونخ) في هذه اللوحة شخصاً في حالة فزع ووضعه في مقدمة المشهد فوق جسر وفي نهاية الجسر ثمة شخصان آخران ،بأتجاهات لونية ازاحية متباينة ويبدو أن مونخ قام بتصعيد الجانب النفسي المضطرب بروحية تكشف عن حالات اكتئاب أو حزن وهذا بلا ريب نابع من صلة (مونخ) بالأفكار والفلسفات الوجودية والاغتراب الذي يعانيه الإنسان في حياته القلقة والبحث عن عالم مثالي يصعب تحقيقه، فانتقل الفنان هنا من المعنى الحرفي إلى المعنى الانفعالي في حالة الإنسان المغتربة، والانفعال هنا يسبق الشكل من خلال عامل الإحلال في الخطوط العنيفة المغايرة للمألوف والألوان المتضادة الحادة، فالصرخة التي تطلقها الشخصية تتحد مع بنية الحركة الكلية للتكوين لتؤلف وحدة الصوت والشكل في حالة تفعيل للمتخيل من خلال حلمية الأشكال، فوجود مفردات اللوحة ليس بالضرورة مادية كون حضورها شيده الفنان بخياله لصور تقترب من الحلم فالمكان وتمثيله ليس كما في الوجود المعين فهو فاقد لهويته الجغرافية والزمانية فهذا المسوغ مسكون بعمق الإحساس بالمكان بوصفه داخلية بشرية أكثر منها تجسيداً هندسياً .

حاول الفنان تقديم معنى المعنى (المعنى المجازي) في اعتبار فن الرسم ما يشبه حالة العلاج والتسامي على الواقع وتقديمه التعبير غير عادي، وهو ما يقترب من طروحات (فرويد) فقد عالج مونخ علاقاته التكوينية والمادية على وفق رؤية نفسية وليس وفق علاقات حسية فهو يختلف عن بعض التعبيريين الذين يحاولون التعبير عن الآني / المتحول لهذا فان العقلي المثالي عند مونخ يتقدم العمل أو الشيء الجميل للوصول إلى الفكرة ، والرسم مقارب للشعر فيما أحدثته الثورة الرمزية في التكثيف الزمكاني. وانتقاء الكلمات والألفاظ واختصار الأبيات، والقضاء على السردية والقصائد المطولة.

كما أنه وفقاً لطروحات فرويد الذي رأى أن الخلاص من العصاب يتم من خلال الإعلاء والتسامي بالغريزة وآليات عمل الحلم هي مماثلة لآليات العمل الفني في الإزاحة والتكثيف والنقل وهو ما يمكن لمسه في لوحة مونخ الذي يظهر فيه الإيحاء بحركة لولبية بين المنسق الباني والمخلخل المعارض للأشكال والألوان سواء كانت العناصر بشرية أم عناصر المحيط هي حركة متجهة إلى فضاء مطلق لا متناهٍ ، فحركة الفرشاة وإزاحتها اللونية نقلت سطوح المشهد الأرضي إلى حركة لا متناهية والعمل الفني على وفق مفهوم الانزياح هو مجموع حيله وأدواته، وهنا خلق قيمة تعبيرية وإيحائية ، ومن هذا المنطلق تتضايق النقطة البريتونية في دمج الواقع باللاواقع.

موضوعة (مونخ) تشتغل على اللانهائي في الحركات المتموجة مقرباً المشهد من روح الموسيقى من خلال الانسيابية في الاتجاهات اللونية الغنائية ناقلاً المشهد من درجة الصفر إلى الخطاب الجمالي المغاير للمألوف.

والفنان أوجد من خلال تلاعبه الحر بأشكاله بأسلوب ينحو إلى التعبيرية، أوجد بنية مهيمنة في المشهد تخطت المنظور التقليدي إلى منظور مضطرب مغاير في طريقة أدائه ومعالجته الفنية لا يحده نقطة لأنه ينتمي إلى اللامتناهي في انزياح زمكاني، وهنا حاول أن ينتقل إلى بنية جمالية أخرى من خلال وصوله إلى البنية العميقة تحت السطوح اللونية الجيولوجية الهلامية في عمله الفني فتضايق لديه الهو والانا الأعلى من خلال منظومة علامية لا تبتعد عن مرجعيتها الايقونية في الوعي واللاوعي الجمعي للإنسان المشفر مسبقاً والملقى هناك، وهو ما جعله يستبدل لون الأرض عبر الإزاحة اللونية من لونها الطبيعي إلى اللون الأخضر الممتزج بالسواد واللون البني بضربات فرشاة ممتدة بخطوط مستقيمة مغايرة لإزاحات الفرشاة في رسم أطار تحت الجسر بأشكال منحنية أو مائلة نوعاً ما في انزياح استبدالي معتمداً الاستعارة حيث يبتعد الفنان عن الدلالة المطابقة الايقونية الخالصة، وتتخطى القيم التقليدية النهضوية بالشكل الذي يجعل المشهد ذا طابع جدلي ما بين عرض الانزياح ونفيه في الصرخة التي أطلقها الإنسان والتي شكلت محوراً متبايناً على مستوى الهزات الصوتية المتواصلة تقابلها حركة الأمواج العنيفة ، فعلى صعيد التكوين نجد بنية المشهد تجعل طرفي الصراع ضمن مستويين مكانيين مختلفين ويفعل من ذلك تمرده على النسق الأسلوبي التقليدي

وإحلاله نسقاً لونياً متحركاً مغايراً للمألوف عبر دلالته المتعددة ، فالمكان هنا يشكل واقع بؤرة الصراع وهو بمثابة عرض للانزياح في بنية المشهد العميقة وهو من خلالها يكسر السياق المعتاد بمنافرته الواضحة فمنظومته هي منظومة مكانية تلقي بثرائها العلامي كالجسر والقرية والقارب ونشرها ضمن الأفق التكويني في انزياحات متعددة دلالية واستبدالية وتركيبية وزمكانية مما خلق نسقاً حركياً فاعلاً في تجسيد البعد الجدلي لعموم بنية المشهد، لكن الفنان يعيد السياق إلى حظيرة الإمكان من خلال دلالة الفم المفتوح وانتفاضته على الواقع المرير وما جاوره من ألوان ذات دلالة حركية هو تجسيد لما اسماه (التأليف السياقي) القائم على النظائر المكانية، فروحية (مونخ) الجمالية من شأنها تحويل المشهد الطبيعي إلى وسائط لنقل إحساساته الدفينة والمشاعر القلقة ويزيحها إلى خارج وجودها الطبيعي ففي التراكيب البصرية أبدع الفنان متغايرات استغنى بها عن المنظور التقليدي وأبدله بتموجات لا نهائية متعالية عن الشيئية ليقدم المعاني المجازية من خلال أشكاله المجازية اللامألوفة، فحالات الإنسان في الحب والخوف والموت حالات يشترك فيها مع الطبيعة والكون بأسراره الميتافيزيقية مقترباً من طروحات برجسون.

وتتجلى جدلية الحضور والغياب من خلال البنية العميقة الفاعلة في هذه اللوحة وهي (الصراخ) الذي يتجسد بمستويات دلالية وشكلية متعددة ، إلا أن محور الصراع الاجتماعي ذا طابع جدلي يشكل ركيزة واضحة في هذه البنية بؤرتها الشكل الإنساني بمستويات صراعها المتباينة.

لوحة (7)

اسم العمل/ بهجة الحياة

اسم الفنان/ هنري ماتيس

ينشىء (ماتيس) في لوحته هذه أشكالاً آدمية أغلبها في حالات وأوضاع وأماكن شتى ، وبألوان متوهجة مغايرة للمألوف، أوجز من خلالها اهتماماته التي وضعت حداً للعلاقات البصرية التي تتحكم فيها الفيزياء كما هو حاصل في الرسم الانطباعي متأثراً بالشعراء الرمزيين في أحالة الواقع المرئي إلى ضروب من الخيال والبهجة والاستمتاع بكل ما يمكن وإيجاد عوالم سرمدية بعيدة عن الالتزام والجدية في الحياة من خلال الترميز أو تشفير الواقع.

كانت ألوان لوحته مفارقة للواقع وعنصر المفارقة الذي يعني الدهشة استخدمه الرومانسيون سابقاً في الشعر والفن على حدٍ سواء بمعنى الاختلاف عن الواقع ، أي تناول أحداث الواقع بطريقة من شأنها أن تجعل الأشياء العادية تبدو للذهن في صورة غير عادية وكسو الأشياء بسحر الجدة من خلال إيقاظ الذهن من التداولية، فكان شعراء الرومانسية (وردزورث وشيللي) متأثرين بفكرة التكشف الأفلاطونية فسعوا للوصول إلى حالة النشوة الشعرية، وازدواج الوجود لديهم أساس المفارقة ، فالشعر هو الذي يزيل حجاب الألفة بينهم وبين الوجود الواقعي، كل تلك الأفكار وغيرها تأثر بها (ماتيس) فكان عمله(بهجة الحياة) يتضمن أشجاراً حمراء وبرتقالية وخضراء نقية وجذوعها خضراء مع تحديد بلون غامق في بعض المواضع مع أرض صفراء، مما خلق تضادات لونية كثيرة فبدا السطح التصويري كما لو أنه عملية إسقاط للحدس الداخلي مع قليل من مراقبة عقلية إلى الحد الذي يبدو فيه الشكل واقعيا، وفي الوقت نفسه بعيداً عن الواقع، أي حالة انزياح في وجود الشكل ونقيضه في الوقت نفسه وهنا تتبدى جدلية الانزياح في العرض والنفي من خلال تبادلية الحسي والمتخيل، بإيجاد أشكال حلمية وفضاءات متنوعة غير موجودة أو معتادة في العالم الحسي، محاولاً الدمج بين المنطقي واللامنطقي والمألوف بغير المألوف وهي ثنائيات تبدو متضادة ظاهرياً ومتوافقة في الجوهر وتمثل أهم محاور الخطاب التصويري الوحوشي، وهنا يمكن أن

نؤشر وجود النقطة العليا التي تجمع الواقع باللاواقع وهي ذاتها النقطة التواصلية بين النص والمتلقي، والمتلقي هو العنصر الفاعل الذي يوجه اليه الخطاب والذي يعمل على ردم ثغراته وإعادة إنتاجه، فالخط في لوحة (ماتيس) وجد هنا لتدعيم الجانب البنائي والإعلاء من شأن ثلاثية (الشكل واللون والتعبير) وغدا بذلك مجرد ذريعة لتقديم تنظيم جمالي للألوان يوحي للمتلقي بوجود بنية ذات ارتجالات ذاتية منفلتة من هيمنة التلقيات الحسية ومتحررة من خلال انسجام جدلية الألوان في تناقضاتها وائتلافها، والأشكال وعلاقتها على نحو تحول معه مشهد النساء إلى نسق مؤسلب من العلاقات المتداخلة إلى كتل من الشكل والخلفية التي تدرك من تنظيم السطوح المتجانسة وتحمل كلية جمالية متناسقة إذ قسم المشهد إلى قطاعات (لونية / شكليه متباينة تمثلت في أشكال النساء وأوضاع الخلفيّة.

في هذا العمل هناك تنافذية ببين الداخل والخارج بين نقل الأحاسيس والتعبير عنها من خلال البساطة واللون المشبع بذاتية حرة منفتحة وهذه الثنائيات تتحول بفعل الرسم إلى علاقات وبناءات لونية كما تبدو عليه اللوحة، وعلى الرغم من أن الفنان قد رجح خطاب الداخل (الهو) (الرغبة) على الخارج (الأنا) (الرهبة) ، فقد وضع أشكالاً آدمية وعلى الرغم من أنها تشير إلى الواقع لكن على المستوى البعيد لا تستهدف حقيقة كهذه إنما تهدف إلى التعريف بالإرهاصات الذاتية لحظة التشكل إلى الدرجة التي تسمح لنا بالقول أن اللوحة ناتجة عن ضغط الأحاسيس من استجابة عاطفية، ومن هنا نلحظ أن الرسم الوحوشي حاول أن يعقد موازنة بين المعنيين في تبادلية بين ضياع الدلالة وكسر السياق (المنافرة) معنى أول، وبين العثور عليها وعودة السياق إلى حظيرة الإمكان معنى ثاني من خلال الاستعارة ، في استعارته لمشهد النساء في نموذج يدلل على مفارقة نمط التصوير ونمط التراكيب في الرسم الأوربي فيما لو قورنت بالنتائج التصويرية التي تمثلت في تيارات الرسم بشقيه الكلاسيكي والواقعي معاً ، لذا نجد الفنان قد تجاوز المعايير التي تنزع إلى توثيق الجمال الواقعي وتمرد على أنساقه الفنية مستبدلاً ذلك بسلطة العاطفة والتفجر الوجداني الذي يجعل اللوحة تبدو غير مطابقة للواقع وغير مألوفة رغم عالمها العادي الشيئي متخطية نمطية التقاليد وطرائق الأداء.

إن التزامنية التي أوجدها الفنان خلقت ما يسمى موسيقية الأجواء فالمشهد برمته أشبه بمعزوفة شاعرية لا متناهية متناغمة مع ألوانها الحارة، ترتقي وتنخفض في حركة لولبية مستمرة بين عنصريها المتكاملين المنسق الباني والمخلخل المعارض، فأحدث (ماتيس) من خلال ألوانه المتعارضة تبدلات وإيقاعات ازاحية بصرية معتمداً الانقطاع في مستويات اللوحة وتحديد الأشكال المتباين خالقاً انزياحاً زمكانياً للعمل وتراتيبة للعمق المنظوري فيها.

(ماتيس) من خلال هذا العمل ينتقل إلى بنية جمالية مغايرة ومقوضاً لسردية العمل الفني من خلال تقديمه معنى المعنى (المعنى المجازي) بانتقاله إلى عوالم الفطرة ومرح الحية وبدائية الرسوم، فحاول دائماً أن يقدم فناً ترتاح له العين ولا يصدم المتلقي ولا يقلقه كما في الفن التكعيبي فن أشبه ما يكون (كرسياً بذراعين) ترتاح فيه من عناء الواقع، وفي عمله هذا ينتشل جغرافيا المكان من المحددات الواقعية ويضعها في اللامتناهي دفعة واحدة، عوالمه تمتلك قوة جذب خفية للحسيات المحاطة بها، أنه يتلاعب بأشكاله بحرية وحدس ويجذبها إلى عالم غيبي مغاير انتقائي بما يمنح سكونية الأشكال المكانية زمناً منفتحاً على المطلق.

يلعب اللون لدى (ماتيس) دوراً هاماً في تصعيد الحوار مع الآخر عبر التعارضات اللونية المثيرة في الارتجال والمهارة والبساطة يرسم وفق انزياح تركيبي بأسلوب الحذف والإضافة مما قاد السطح التصويري ممثلاً بالشكل والخلفية إلى سطوح متجانسة ومعارضة تتصف بالحيوية قريبة من رسوم الأطفال، فخطوطه وألوانه تستجيب إلى العفوية في التشكيل لهذا تظهر الفجوة – مسافة التوتر بين النموذج المصور وبين أنموذجه المتعين وهو أحد مبادئ المذهب الوحشي.

الفنان في هذه اللوحة يطرح صياغة جمالية تستند إلى طرائق الرسم أكثر مما تستند إلى الواقع بوصفه شاهداً ايقونياً فالفنان يعي المعيار أو القاعدة التي ينبغي أن ينزاح عنها، فيقدم مشهداً متحركاً في تكويناته الملونة ، وكتلاً مفرغة من ثقلها التجسيمي في فضاء رحب تجريدي يحمل أفقاً مقترحاً جمالياً وروحياً فأشكاله في انزياح

من التجسيد والحس إلى عالم اللاتجسيد والذهن ، وهو يتعامل مع المشهد بوصفه إمكانية لانهائية لخلق الموجب لا السالب وتتحول اللوحة إلى ذكرى سطح تصويري ، فمايتس يفضل التلاعب بالخطوط والأشكال التي تقترب من المعالجات المثالية للأشكال بتدمير طابعها الوجودي وابتداع وجود آخر وهذا الوجود ما هو إلا انعكاس لإرادة حرة قادرة على هضم الموجودات وتوليدها بطرائق لا يتدخل فيها الإدراك الحسي إلا بجذور تؤكد جغرافيا المكان، والتحديد الخطي مع الفضاء شأن كبير في تنظيم المرتكزات البنائية للتكوين.

لوحة (8)

اسم العمل/ حياة جامدة مع أقنعة.

اسم الفنان/ أميل نولدة.

يصور (نولده) في هذه اللوحة خمسة اقنعة أربعة منها في أعلى اللوحة اول الاشكال امتاز بسكونية ظاهرة وبهيئة امامية بلون أخضر ولحية بيضاء، وقناع اصفر بهيئة مهرج مائلاً بزاوية ثلاثة ارباع وقناع ثالثا يتجه بزاوية جانبية نحو يمين اللوحة بلون احمر غامق بهيئة قبيحة وقناع رابع يلتصق بين الثاني والثالث بدرجات اللون الوردي وهو معلق بشكل مقلوب ، والقناع الخامس في اسفل اليسار من اللوحة بدرجات اللون البرتقالي بهيئة جمجمة باذان كبيرة فضاء اللوحة بلون ازرق متدرج إلى الأخضر.

الموضوع المصور (الاقنعة) متخيل في انزياح زمكاني يشتغل على بنية الحضور والغياب، لكونه حاضراً في ذاكرة الفنان وغائباً حسياً ، ويمثل (نولده) الاتجاه التعبيري في اشد عنفوانه فينطلق بقوة لتحقيق اقصى مدى من التعبير عن الحقيقة الداخلية مستفيداً من تعبيرية (فان كوخ) ووحشية (ماتيس) ،فمواضيع (نولده) كما هي في هذه اللوحة غارقة في الوجدان التعبيري والكشف عن الحقائق الباطنية التي تخفيها الأشياء برسوم تذكرنا باستاذه (فان كوخ) وطريقته في معالجة الألوان لأداء سطوحه التصويرية المعبرة، فكما كان (فان كوخ) يعبر من خلال الاشجار والكراسي وباقي الموجودات عن الحالات النفسية الانفعالية ، نجد (نولده) يكشف لنا من خلال (الأقنعة) عن الطاقات الايحائية لحقيقة الاشكال، فهي بالتالي ليست اقنعة خارجية يرتديها الناس في الحفلات التنكرية (حالة حضور) بل هي تجسد (حالة غياب) للكوامن الداخلية الحقيقية لما تخفيه الوجوه نفسها، فتمثل لنا تبادلية الآني بالآتي أي العمل في حكم الامكان، فالعمل يستمد عناصر تكوينية من واقع لا مرئي مبعثه طاقة الحدس التي تكسب الاشكال حضوراً لواقع مغاير ، وتتجلى جدلية عرض الانزياح ونفيه، من خلال ادراج الاقنعة سابحة في فضاء اللامحدود معتمداً القفزات المفاجئة بين الشكل والفضاء، كاسراً سياق التوقع لدى المتلقي ، ومحققاً خرقاً لبنائية الأشكال في

الطبيعة في تقديمه تلك الصياغات المنافرة كمعنى أول ثم ايجاد الدلالة الضائعة من خلال جهد يبذله المتلقي في الاستعارة الفنية في أن تلك الاقنعة تمثل بنىً عميقةً واغواراً داخلية في الطبقات الجيولوجية العميقة للعمل الفني تفسر طبيعة العالم المادي المتأزم الذي يعيشه الانسان الالماني،اضافة لذلك هناك قصدية واعية مستندة الى الخيال بغية التغلغل بما هو انفعالي لمكشف مشكلات الذات الانسانية هنا يمكن رصد نوع من النزعة العاطفية حلت محل العقلانية ترجح خطاب الذات المنفعلة على حساب الواقع وفي ذلك نوع من الجدل بين الحسي والحدسي لتجاوز معايير الصور المرئية، فالنغمات اللونية الصارخة المتوهجة تعمل مع خطوطه المادية على زيادة التعبير، متمرداً بذلك على السياقات الاسلوبية في تفعيله شعرية المشهد باللون والخط معاً في ايقاعات موسيقية عالية النغمة اشبه بالرسم البياني في تعالي وانخفاض مستويات الاقنعة ليقدم لنا تعبيراً مغايراً.

اتبع (نولده) طريقة بدائية في وضع الالوان كما هي بدون مزج على سطح اللوحة مباشرة وباسلوب تلقائي وكان تكوينه مفتوحاً من خلال الاتجاهات المتعددة للاقنعة يتماشى مع التقنية التي تمرد بها على تقنيات الاداء السابقة وغاير قواعد المعالجة الفنية للخامات، عبر لمسات خشنة ليكسب عمله لا شعوراً جمعياً ، في مجموعة الأقنعة المتحركة في فضاء اللوحة، في ارتحالات عديدة للشكل من خلال كسر البنية القديمة واعادة البناء على مستوى اعلى بصورة متشظية بدون مركز ثابت، اشارة إلى نقل الهامش الى مركز السيادة في اللوحة، من خلال خطوطها العنيفة والوانها المتوهجة باستثناء القناع ذي اللون الأخضر واللحية البيضاء الذي بدا في حالة سكونية ومهابة قدسية ليخلق به الفنان حالة تضاد مع باقي الاقنعة.

لم يسلك (نولده) طريق الضوء بل زاوج بين اللون والخيال بين الكتلة والانفعال منتقلاً من المعنى الحرفي إلى المعنى الانفعالي ليصل إلى ذروة التعبير ، فيما احتل الشكل مكانة رئيسية في لوحته تحرر اللون من كل قيد يربطه بالعالم المرئي بعيداً عن السرد القصصي.

في هذه اللوحة يستعير (نولده) في انزياحه الاستبدالي (المادي) بدلالة (اللامادي) الذي ينصب نحو كلية العمل الفني فيتولد لنا اللامرئي من خلال المرئي، فبدا اللون تعبيراً عما يعتمل في نفس الفنان وليس محاكاة لنظير المنقول عنه في الطبيعة الحسية وبدون معونة عقلية في شكل يتدخل فيه (الهو) بـ(الأنا الأعلى) وفي تداعي واضح للأفكار على وفق التحليل النفسي وبذلك قوض الفنان حسية الأشياء المادية، التي لم تعد موضوعاً للوصف بل اصبحت أو يمكن ان تصبح سبباً او حجة للرسم، فالرسم يقوم على عناصر لم تستمد من الواقع المرئي بل من عطاء الفنان الابداعي، الذي يكسب اشكاله عالماً غير عادياً، (فالأقنعة) في لوحة (نولده) هي حصيلة لشكلانية الانزياح مع فكر الفنان في لعبه الحدسي الحر بالاشكال التي تلتقي بوفاق مع الرؤى والتصورات لتؤلف مدخلاً يرتقي إليه العمل الفني في حدود سكونيته من التلقي المباشر كايقونات متواضعة ادراكياً محاولاً إيقاظ ذهنية المتلقي من التداولية، إلى مستوى التحفيز الرمزي، فحضور الأشكال مؤسس جمالياً ومعرفياً ، فتنزاح مع مقولات الفنان والضرورات التقنية لعمله بما يقرب المشهد كثيراً من فكرة منتمية إلى المطلق اكثر من انتمائها إلى الحسي، فالتشويهات والتحريفات الجارية على الوجوه، واستبدال الحجمية الكلاسيكية بهيمنة الخطوط ونزعتها المادية واستثمار الالوان المتضادة التي لعب فيها اللون الأصفر المتوهج دوراً مهماً في الاحالة الى الطاقة الانفعالية للمشهد.

ان المشهد المتخيل الذي قدمه (نولده) يشير إلى أنه يظهر شكلاً حلمياً لكنه يشير إلى الواقع الألماني في الوقت ذاته أي ان الفنان يزاوج المعنى الواقعي بالحلمي، وأنه لم يكن مشهداً مباشراً (وليد اللحظة) كما لدى الانطباعيين بتأثير لحظة مشيدة تحت ضغط الادراك الحسي، انما لحظة افرزتها طاقة الحدس، وقدرة الذات على ترحيل ما هو شيئي الى ما وراء ذلك، وصولاً إلى خلخلة مألوفية التلقي الايقوني خالقاً انزياحاً تركيبياً في تقديم بعض الاقنعة وتأخير الآخر منها، أو وضعها باتجاهات متنوعة حتى

بالاتجاه المقلوب لاجل ايجاد انزياح في الدلالة، وقد تأسست جمالية خاضعة بفعل التواشج بين الأحمر والأصفر والبرتقالي والأزرق لينتج من ذلك مشهد يستند إلى تعارض المتجانسات مما يسفر عن انزياح ايقاعي تتردد اصداؤه في ثنايا المشهد، الأقنعة بحسيتها المتخيلة تنتمي إلى عالم الفنان الجمالي كاشفاً بها عما وراء معطيات الشكل محاولاً التعبير برؤية ذاتية ازاحية تتجه صوب كلية وشمولية الاحساس بالموضوع الإنساني السامي لذا يتطلب انسجاماً خاصاً مع الغاية المثالية ليتحقق الاتساع في المدارك المعرفية المغايرة للمألوف لدى كل من الفنان والمتلقي.

نموذج (9)

اسم العمل/ آنسات افينون

اسم الفنان/ بابلو بيكاسو

يصور (بيكاسو) في هذه اللوحة خمس نساء بأشكال مجردة مختزلة وبأسلوب تكعيبي إحداهن جالسة والباقيات واقفات بحركات منوعة وفي خلفية المشهد ستارة زرقاء وعن يمين المشهد ستارة بنية داكنة يغلب على سحنة الوجوه لأشكال النساء في يسار المشهد أشكال الأقنعة الأفريقية بعكس بقية النساء، وفي مقدمة المشهد سلة فاكهة، يمتاز المشهد بكامله بتقسيمات مثلثية سمةً بارزة فيه.

تعد هذه اللوحة فاصلة ازاحية كبيرة في تاريخ الفن الحديث، وصل فيها بيكاسو إلى ذروة التخلي عن الصفات التشبيهية الحسية ، والاقتراب من المطلق الجمالي ، متمرداً على الأنساق الأسلوبية السابقة ، ومستوعباً لها من خلال قراءته الجديدة للفكر السيزاني وفق متطلبات البحث التكعيبي ، واستوعب ضرورات البنية الشكلية ونظامها التصويري وجاء ببدائل تتمحور حول إعادة النظر في طرائق المعالجة الفنية والتكنيك على وفق طبيعة العصر .

وفي هذه اللوحة لا يظهر بيكاسو قطيعة واضحة مع الرسم الشخوصي، فأشكال هذه اللوحة تمثل أهم الأساليب التي طرقتها التكعيبية في تأكيد السطوح الهندسية للنساء والتي تؤلف الجوهر الداخلي للشكل بوصفه الثيمة الأساس التي يتوجب تحقيقها لتجريد لم يكن كلياً وهي سمة أساس امتازت بها الأعمال التكعيبية في قفزاتها الأسلوبية المتنوعة، فقد وجد التكعيبيون ومنهم بيكاسو في الأشكال الحسية وسائط تصويرية للكشف عن الطاقات الإيحائية والتعبيرية في تفعيل المتخيل ذي الخزين المتراكم من الخبرات الحسية للانطلاق باتجاه تكوين حلمي للأشكال أو صياغتها بما ينقلها إلى بنية جمالية مغايرة تستهدف المطلق دون النسبي مما يؤكد اعتمادهم المنهج العقلي الهندسي في إحالة الحسي المرئي إلى مسطحات ومساحات هندسية في اشتباكها مع الفضاء المحيط، من خلال كسر البنية الشكلية الواقعية وإعادة تبنيها ، فالمسطحات اللونية في هذه اللوحة هي امتداد أكثر عقلانية ، من خلال

التصميم الثري للتكوين فهو يتناسب مع رؤية بيكاسو رغم حجم التجريد في أشكال (الأبنية الأساس للتكعيبية – المرحلة الأولى) التي وضعت مسطحاتها في اتجاهات متعددة أفقية وعمودية محورية دائرية لربط الشكل بالخلفية لينتج عنه مساحة ذات أبنية متجاورة أو متداخلة ، واتسمت في الغالب بالاختزال والحذف المتواصل للعناصر والبنى النصية ، فتصبح مقولّة لأكثر مما هي عليه، ضمن المستوى الثالث للانزياح الذي يتطلب الاثارة النصية والخلفية المعرفية للمتلقي .

إن الهيئة الإنسانية (النساء) في لوحة بيكاسو تتخلى عن كثافتها وثقلها الواقعي للتحول بفعل التفكيك الذي أحدثه الفنان إلى محض مسطحات جيولوجية صخرية صلبة تتخذ من المراكز المتعددة الأشكال وسيلة للنفاذ والهروب من السطح المحدد الأبعاد إلى ما هو خارج حدود الأبعاد في حالة من التوتر بين الآني والآتي وهو من خلال ذلك يحيل المتلقي إلى إيقاظ ذهنيته من التداولية المعتاد عليها، إذ ينتقل المشاهد داخل فضاءات اللوحة عبر وجهة النظر الجوالة وعبر دينامية زوايا النظر المتعددة للأشكال المتحولة على وفق علاقة بنائية جدلية مع المتلقي الذي يعيد من خلالها النظر إلى المشهد معوّلاً على ثنائيات أخرى (التحليل والتركيب) و (الثابت والمتحول) و (القريب والبعيد) بالإضافة إلى الحذف والإضافة وتقديم أجزاء الأشكال أو تأخيرها على بعضها أو على الخلفية ضمن انزياح تركيبي وبذلك يمكن العثور على شعرية النص التي تكشف عن المستويات والمنظورات التي تتحكم في إنتاج المعنى من خلال أشكاله المجازية المتوالدة عمد بيكاسو إلى مبدأ الاختزال والحذف المتواصل بقصد إقصاء المشابهة وبلورة عنصر التشويه والتحريف للإشكال في سبيل تقديم أشكال مجازية مبتعداً عن الهاجس الانفعالي الذي عمل عليه (فان كوخ) و(كوكان) و (ماتيس) في وحوشيته ، فقام (بيكاسو) بكسر متعمد للسياقات الأسلوبية السابقة ، محاولة منه في تجريد أشكاله من المعنى واستبعاد التكامل الفردي للأشكال التي تتنامى مع بعضها بعضا آنياً لتعمل على وفق حكم الإمكان والاحتمال، ومن ذلك نقل الشكل من درجة الصفر الى خطاب جمالي مميز على وفق انساق أسلوبية متمايزة في علاقاتها وألوانها وأشكالها، ومن خلال أبعاد العمق الذي تنحصر وظيفته في التمييز بين الشيء وغيره من الأشياء ومن خلال محاولة تصويره للأشكال بعلاقات بنائية

وعلى نحو مجرد وعبر فكرة التزامن التي حاولت التكعيبية إعادة صياغتها فيما سمي بالبعد الرابع أو (الزمن) بوساطة أشياء ومنفصلة بالزمان والمكان وتصعيد الصفة التراكمية للذاكرة البشرية كما شرحها (برجسون) من هنا كان بناء أشكاله بقانون يبعدها عن المعقول على وفق مفهوم الانزياح، فكان الفضاء الذي يخترق جيولوجيا لوحته بطبقاتها الصلبة للأشكال ليحيلها من الشيء المحدد إلى اللامحدد اللامتناهي، ومن خلال هذا الفهم الجديد للأشكال وعلاقتها بالفضاء، وهكذا عمل بيكاسو على تجاوز حالات الترسيخ التدريجي للأشكال الكلاسيكية بصفته موضوعاً لنظره، إذ تشهد الأشكال تحولاً أخيراً للأشكال والعلامات كما هي بدون وراثة.

تمثل (آنسات أفينون) واقعاً جديداً مطلقاً واقعاً متصوراً ذهنياً لا مرئياً والثنائية التي يمكن تأشيرها في هذه اللوحة بين الحسي والمطلق هو أن الشكل المتصور الذي أبدعه الفنان غير منقطع عما هو مرئي حسي، أي انه يحتفظ بصلاته الجوهرية، إلا أن الغاية هي إبداع فن يعتمد الانزياح التركيبي في اختزال الهيكل البشري إلى معينات ومثلثات والتخلي عن الخواص التشريحية ، بعيداً عن المعنى الأدبي الذي درج عليه الرسم الأوربي زمناً طويلاً باتجاه المعنى المجازي فمن خلال لغة العناصر واللون المجرد والمقتصر على لونين أو ثلاثة، والخط المتكسر ذو الاتجاهات المختلفة ومن خلال التفكيك والتحليل والتحطيم المتعمد للأشكال أشبه بالكسر المقصود للسياق وتخطي هندسة النسق في اسلبته الجديدة ليخلق واقعاً وصدمة تهز أفق توقع المتلقي من خلال خلخلة البنية الثابتة لأشكاله إنما هي محاولة لنفي الانزياح المدرج، من خلال إقصاء الأشياء من واقعيتها وإدخالها ضمن تعبير غير عادي لعالمها العادي من خلال دمجها في فضائها المحيط بها مما خلق فضاء متداخلاً في الشخصيات.

لقد سمح بيكاسو لخياله أن ينطلق وان يجد دون أن يبحث في أن تكون أشكاله ما تشاء من غير أدنى اهتمام بالعلاقات المادية صياغة للعب العقلي الحر فهو يعي مسبقاً انه من خلال الخيال يمكن أن يعمل في حكم الإمكان وان يولد انزياحاً زمكانياً لإشكاله بعد أن أزاح الأبعاد الثلاثة للمكان وقوض بنيتها الثابتة لتحمل ديناميكية سياقية مغايرة أشرك فيها منظوراً جديداً من عدة زوايا نظر مما احدث ثورة وتجاوزاً

على المنظور منذ عصر النهضة، وأصبحت عين بيكاسو قوة حادسة تكتونية منشقة عن السياق السائد وفق نظام الميتيس (عند الاغريق) ، ومن خلال ذلك عكس الرؤيا التحويلية التي أصابت النهضة الأوربية آنذاك ، فالمتغيرات والانزياحات شملت كل شيء، والانتقالة المهمة التي حدثت في الحياة والأفكار لدى الإنسان الأوربي بشكل عام أسهمت في الإسراع بإزاحة مجال الرؤية والتصور الجمالي من الثابت المحدد المغلق إلى المنفتح المتعدد اللانهائي وهذا اللانهائي في عمل بيكاسو هو المطلق التكعيبي الذي يحفظ الشكل من خلال ديمومته في الزمن، فسطوح أشكاله تمتلك من الصلابة والثبات ما يؤهلها لان تحفظ ذاتها باتجاه الاستمرارية في أحادية التكوين إلى مجموعة من الايهامات اللامتناهية والحضور والغياب باتجاه البنية العميقة للأشكال، حيث يعيد موضوع (البغي) إلى الأذهان اهتمام بيكاسو خلال مرحليته الزرقاء والوردية بحياة أولئك الذين يعيشون على هامش المجتمع، وقد تكرر موضوع (المبغى) بكثرة في الرسوم المنجزة أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كما هو الحال في أعمال (لوتريك وروو) غير أن تجسيد (بيكاسو) لهذا الموضوع جاء بعيداً كل البعد عن روح التهكم والإشفاق التي ميزت أعمال سابقيه مما يثبت انتقاله من بنية جمالية إلى بنية جمالية أخرى، كما أنه كان بعيداً عن روح التقمص العاطفي المكبوتة التي اتسمت بها أعماله المبكرة ، والذي ميز أسلوب (بيكاسو) ابتعاده عن سمتين من سمات الرسم الأوربي منذ عصر النهضة وهما ابتعاده عن النمط التقليدي للشكل الإنساني والإيهامية الفضائية للمنظور المبني على نقطة التلاشي، واتخذ من زوايا الرؤية العلوية (زاوية عين الطائر) الطريقة المثلى للإحاطة بالشكل من جوانبه المختلفة مقوضاً تبعية الدال والمدلول من صفة الإطلاق التي اتسم بها في الجمع بين الرؤية البصرية والذهنية في الإحاطة بالشكل من خلال بناء ذي مسطحات يجمع بين العين والعقل محاولاً الاقتراب من منهج (هوسرل) المسمى (الاختزال التصويري) الذي وصف بالكلية ويمكن استخدامه للوصول إلى جوهر الشيء إلى تلك العناصر الجوهرية التي تميزه،

كذلك الجمال الأفلاطوني المتحقق في لوحة الآنسات يعلي من دور الأشكال والتكوينات الهندسية التي تعتمد أولوية الخط والشكل بوصفهما نتاج العقل والاستغناء عن الضوء واللون بوصفهما نتاج الحس متخطياً طرائق الأداء والمعالجة التقنية الفنية السابقة فالجمال العقلي مقترن بالشكل وهو جمال بذاته جمال خالص كما أشار (كانت) يصل الى الكلي عن طريق الصوري المتموضع في المطلق كما أشار (هيجل) و (شوبنهاور) و (كروتشه) .

لوحة (10)

اسم العمل / ثلاثة نساء (وجبة فطور)

اسم الفنان/ فرناند ليجيه

تمثل اللوحة مشهداً لثلاث نساء عاريات اثنتان مستلقيتان والثالثة واقفة، يتناولن الفطور في نظرة الى امامية المشهد واللوحة مزدحمة بقطع الأثاث والأبواب والنوافذ والسجاد باشكال هندسية والوان محددة كالاسود والاصفر والأبيض والأحمر.

يبدو لنا من التصاميم الشبيهة بالالات ان الفنان بدا متأثراً بالانزياحات التي احدثتها الحضارة الحديثة من تطور صناعي وتمجيد للآلة التي الهمت المستقبليين في اعمالهم ،اضافة إلى الاشتغال بالانساق والحيثيات بالعودة إلى آراء (سيزان) بضرورة معالجة الطبيعة بوساطة الاسطوانة والكرة والمخروط انزياحاً موضعياً يفسر تمسكه بالاشياء التي تفقد صلتها لديه بظواهرها الاساس لتبدو في وضع مغاير للمألوف ، وقد تلاعب الفنان باشكاله بما يؤشر حدساً ذهنياً في احالته الحسي الى علاقات ذهنية ، متناغماً مع آلية الحياة المعاصرة الأمر الذي احال هامشية الصناعة – اذ عدت الصناعة والتطور العلمي هامشاً بالنسبة الى التعبيريين والوحوشيين الذين تناولوا العالم الداخلي للإنسان مركز سيادة في اللوحة – الى بؤرة نصية واصبحت العناصر الصناعية واشكالها الهندسية تمثل ميزة العمل الفني لدى (ليجيه) فخلق تاليفاً مشبعاً اجمالاً بالفكرة حول المادية في تكوينات ومعالجات فنية احدثت خرقاً واضحاً في بنائية اللوحة وطريقة المعالجة والاداء الفني.

ويمكن تبني جدلية عرض الانزياح ونفيه من خلال عنصر المنافرة الذي اوجدته الاشكال البشرية المغايرة للمعتاد والسائد في تقطيعاتها الهندسية والقفزات المفاجئة بين شكل وآخر مثلاً الأشكال المستديرة في اجساد النساء واشكال الوسائد متقاطعة مع الأشكال الهندسية للسجاد والنوافذ والمنضدة وهكذا، ونفي الانزياح المترتب على استعارته الآلية والعودة إلى سياق الامكان يتمثل في اعادة انتاج المعنى من قبل المتلقي في ملئه للفجوات البيضاء في ارضية اللوحة ،وفي ترميز الاشكال الى حركية الحياة المدنية المعاصرة، وفي هذا المشهد يظهر الشكل ونقيضه ، فعلى الرغم من ان الرمز

لديه يوحي بالسكون الا انه يلمح ولا يصرح بحركية متخيلة وديمومة من خلال الاشكال الهندسية المستديرة .

وما يؤشر غياب الشعرية في هذا العمل ان الفنان افرغ الاشكال من محتواها الانساني وعدها قيمة شيئية خالية من العواطف من خلال ربطها بالآلة – معتمداً عنصر التقطيع، وان صياغاته الشكلية التي خضعت لهيمنة الصورة الذهنية تفتقد الى الضغوط الحلمية او التخيلية الصرفة، والاداء العفوي التلقائي ، فاشكاله تعتمد اتساق الاجزاء لذلك انصهرت مفاهيمه المادية في رؤية بصرية مثالية تصل إلى ما ورائية الاشكال ، عبر حضور وغياب لاستلهام جوهرية الشكل الخارجي وهضمه وتمثيله داخلياً على وفق صياغات مغايرة للمألوف.

وقد تخطى الفنان السياق الاسلوبي من خلال اعجابه بالآلة وربطها بالحياة ومدى الفائدة العملية منها رغم انه لم يبحث عن المنفعة في فنه، وقد خالف التعبيريين والسورياليين في اعتبارهم الآلة عنصر اسى وحزن للانسان تفقده المشاعر والأحاسيس والسعي لمحو ضروب الخيال والاحلام ، ولجد الفنان قد تخطى النسق الاسلوبي في تداخل الشكل مع الخلفية مقترباً من التكعيبيين، ولكن بشكل مغاير لما جاء به المستقبليون لاحقاً ، ولوحته لا تخلو من صراع خفي ، فيؤلف الفنان بين المتناقضات بالوحدة والتوازن وهي تعتمد بنية هندسية تنشد غاية متعالية باستبصار المشهد من مستويات نظر مختلفة وادراك سلطة السطح التصويري وما يفترضه من علاقات واتباع تباينات حجمية وشكلية وتقترب من سمات الجمال الافلاطوني والارسطي في إيحاء الأشكال باكثر مما هي عليه وتجاوز حسية الشيء الى ما وراء ماديته بتقويض تلك المادة الحسية فيتخطى الفنان هنا البنية السطحية الى البنية العميقة في تفكيك تلك الصفائح المتشاكلة والتي جاءت هنا إيهامية متغيرة خاضعة لدواعي التبسيط والتجريد اما الأشكال الاسطوانية المجسمة والكروية لغرض تحقيق علاقة مع اشكال النساء او توليد انزياح تركيبي في التقديم والتأخير والحذف والإضافة بالنسبة للمستويات التي توحي بالحركة المستمرة .

وهناك سيمترية في عمله من خلال وجود الدائرة في وجوه النساء تلتقي مع الاشكال الدائرية للاثاث وبعض اماكن اللوحة وله علاقة بالخط المنحني على الاجساد

والأثاث، الأمر الذي دعا المتلقي الى مستويات شد بصرية متغيرة توحي بالحركة المستمرة بين الفاتح والغامق والخط اللين والصلب فولّد لدى المتلقي انزياحاً زمكانياً ظاهراً في الربط ما بين التكثيف الزمني لتطور الصناعة وإمكان نضوجها وتوالدها وتطورها بشكل متلائم مع طبيعة التكعيبيين الفكرية والجمالية، لذلك فـ(ليجيه) يمثل قطباً مهماً في سياق الرسم التكعيبي تلك الثورة التي مثلت منعطفاً هاماً في ازاحتها السياقية ضمن نزعة الحداثة والرسم الأوربي الحديث.

ان الطلاقة التي اكتسبتها اشكال (ليجيه) قوضت تبعية الدال والمدلول، فيمكننا ان نرى صورة لماكنة لتشير إلى الجانب الصناعي، لكننا نجد (ليجيه) يثبت هنا دالاً عائماً يحيلنا الى امكانية التأويل في سحب الاشكال البشرية المصاغة بهيئة الماكنات لتنتج لنا مدلولاً واحداً هو الاشارة الى الجانب الصناعي، وهو من خلال ذلك يقدم لنا معنى المعنى او المعنى المجازي، وينقل الخطاب من درجة الصفر في شكل الماكنة التي تشير الى الصناعة ويحيل ذلك الشكل الواقعي للماكنة الى شكل جمالي مميز في هيئات انسانية تشير إلى الصناعة، ان الوانه ذات السمة الاحادية (الأحمر والأصفر كالوان اولية والاسود والابيض كالوان حيادية) امتلكت من الثبات والديمومة اكثر مما يمتلكه اللون ذو النزعة الاكاديمية ذات البناء الذي يعتمد على التدرجات الظلية والتي استخدمها (ليجيه) باسلوب مغاير للمنحى الكلاسيكي، حيث اوجد تدرجات ظلية في التحديد الموجود لاجساد النساء ففط دون باقي مكونات المشهد وهذه الدرجات اللونية مضافاً اليها اللون الأخضر في الارضية باشكال مثلثية متقاطعة في رؤوسها واللون البرتقالي في تخطيط الوسائد هذه الألوان تتمتع بقابلية الاحتفاظ بقوتها وتاثيرها اكثر مما لو كانت مجزأة او متلاشية مع لون آخر وفي ذلك تخطي لطرائق الاداء الاسلوبية في استقلال الألوان وابتعادها عن التدرج الكلاسيكي، بمعنى قدرتها على الامتداد اللامتناهي اضافة إلى أن المسطح اللوني يتعايش مع قانون التكرار من خلال التضاد إلى ما لا نهاية.

لوحة (11)

اسم العمل/ حياة جامدة.

اسم الفنان/ جورج براك.

يصور الفنان (جورج براك) في هذه اللوحة تكويناً يجمع بين الرؤية التكعيبية والتجريد اذ شغل فضاء لوحته بمسافات لونية مضاءة وخطوط متباينة هندسية الطابع، فمن خلال نزع الصفة التشبيهية عن المنضدة ومحتوياتها احال الفنان الاشكال الحسية المرئية إلى وحدات زخرفية ، الا اننا يمكننا تلمس بقايا صفات الاشياء الفيزيائية وسط اللوحة، متمثلة بشكل الكيتار والسكين والفاكهة والزهرية والحروف الكتابية، لذلك عمل (براك) على واحدة من التوصلات التي ابدعها التكعيبيون في رؤيتهم للشيء الحسي، من خلال استخدامهم للوسائط المستهلكة كورق الصحف او قطع الخشب والورق اللاصق ونقلها من بنيتها الواقعية إلى بنى جمالية مغايرة، فمن يمتلك حقيقة جديدة تستمد جماليتها من خلال فعل الابداع .

يصور براك تكويناً اشتمل على مستويين، القسم العلوي مشغول بورق الحائط، والقسم السفلي شغله الفنان بورق لونه بني وفي وسط اللوحة تقريباً وضع شكلاً لمنضدة كسا مقدمتها بقطع الخشب اذ انها تحمل تدرجات اللحاء وفوق المنضدة اشكال (الكيتار ، والزهرية ، السكين، لافتة مكتوب عليها (lejour) نصفها أمامي ونصفها الآخر يدخل في العمق مع بعض الفاكهة ، وشغل خلفية الأشكال بأشكال هندسية سوداء وبنية وخضراء .

حاول الفنان التوحيد بين الاشكال واجزاء اللوحة بحيث تتعايش مع بعضها ضمنياً من خلال وحدة مطلقة تمثلت بقابلية الخط واللون على تذويب الفوارق الفيزيائية بين الخشب والورق مانحاً الفضاء التصويري ما يشبه الكيانات التشكيلية ، والحقيقة تصبح هنا ليس الادراك البصري للشيء بل من خلال قدرة العقل على تخليق هذه الأشكال ما يمنحها طاقة التسامي من خلال تخطي الفنان للقواعد النهضوية في العمل الفني بالغائه التدرج اللوني للتجسيم الشكلي فنجده يجسد الزهرية بتضادات لونية للازرق والاوكر والبني في اشارة الى التجسيم وكذلك الكيتار، وهو ما ينسحب

إلى نوع من الانزياح التركيبي في تقديم الاشكال وتاخيرها وحذف واضافة جوانب منها بالشكل الذي منح التشكيل الكلي للعمل الفني جمالية لا يمكن تلمسها من خلال مشاهدة زهرية وسكين وكيتار على منضدة كافعال يومية، انه ينقلنا إلى واقع مغاير، باستخدامه لعقله في تحويل ما هو رتيب ومستهلك إلى فن وجمال مطلق متخطيا الرؤية التقليدية وكسر النسق الاسلوبي التقليدي واستخدام المهمش في العمل الفني.

وفيما يتعلق بشكلانية الانزياح نجد هناك توالداً مجازياً للاشكال الهندسية في المركز والاطراف والتقطيعات الداخلية التي تحكمها فاصبحت هناك تبادلية بين الهامش والمتن على مستوى تلقي الاعمال الفنية بتحول المستهلك الى مركز نصي ، فالاشكال الجامدة لاحياة فيها تمثل عرضاً للانزياح وكسراً للسياق، عند هذه النقطة تبدأ المرحلة التالية في نفي الانزياح المترتب للاشكال مع بعضها كبؤرة نصية ، ومن خلال الاستعارة وهي اعادة الحياة لنقطة ميتة ، يتجلى في محاولة الفنان ان يكون متناغماً مع الطبيعة اكثر من تطلعه لاستنساخها فالفنان حاول اعادة صياغة المألوف والمعتاد او الاشياء ذات الاستعمالات الاستهلاكية بوصفها عناصر متجاورة ومتداخلة مع حياة الانسان من خلال قصاصات الجرائد والورق المطبوع، فنرى الانسان غير حاضر كصورة لكنه غائب كاثر، مما اعاد الفنان قراءة جديدة للواقع ملقاة على عاتق القارئ وهو ما انتج اسطورة جديدة او تعديلاً اسطورياً يستمد مقوماته من روح الحداثة، وما صاحبها من افرازات ، فلم تعد الموضوعات التاريخية والدينية تملأ الفجوة الهائلة التي احدثتها الانزياحات في الذات الإنسانية والوهم الذي رسمه الفنان يمكن عده رؤية لاخلاقيات جديدة مضادة للروح التداولية للسوق والانتاج والرسم له قدرة على النبوءة والكشف والمعرفة يتخذ بدائل جديدة لخلق رؤية جمالية ذات بعد مغاير لما هو مستهلك ، وعمل على نقل هذا المستهلك من درجة الصفر إلى داخل فضاء العمل الفني خطاباً جمالياً ، وفي تمرد الفنان على السياق مسلكاً اسلوبياً باعتباره الشكل اكتشاف للشيء، والفن نمط استعادة فلا يجب تقليد ما علينا خلقه ، وهو فكر مختلط بالالوان والاشكال كما هو شأن الشعر كلمات والفاظ ، (براك) هنا يقوض السردية القصصية للواقع، فهو لا يحاول اعادة بناء قصة بل بناء حدث تصويري ومن هنا فهو لا يرى بعينيه ما في الطبيعة بل بافكاره وصولاً إلى ازاحة النقاب للمظاهر الخارجية

ونقل الجوهري منها، فنظر العقل يختزل ما هو مهم ويحقق اتساعاً وانزياحاً عن طريق الادراك الحسي المتحول، لذا (براك) ينكر الاشياء المادية الحسية ويقوضها ويكشف عن الطاقات الايحائية للكيتار والسكين والمنضدة ، فالحقيقة ليست في الحواس بل في الفكر فيحقق انزياحاً موضوعياً في استعارته هذه المفردات، إضافة إلى أن الحواس تشوه معرفة الفنان فيما يبني الفكر اشكاله للتعبير عن مثالية الاشكال الماورائية وهنا عمل على كسر تلك الابنية المعتمدة على الحسيات واعادة بنائها من جديد.

ان تجميع الاشكال بهذه الطريقة المتحركة في انقسام سطح الكيتار وميلان السكين وتقاطع الوان الزهرية ودخول الحروف الكتابية في العمق قد عمل على كسر افق توقع المتلقي في تلقيه الارسالية مما يتطلب منه جهداً في الكشف عن اغوارها العميقة مبتعداً عن بناها السطحية في تلك المرئيات بعيداً عن ظاهرة التغير بحثاً عن الكمون الذي يشكل الطاقة المتجددة للشكل بوصفه شكلاً خالصاً مجازياً جماله يكمن بذاته، ففي استخدامه للخامات التي يمكن عدها مستهلكة متخطيا جانب الخامة الكلاسيكية ومزيحاً لها من بعد اللوحة يتوصل (براك) الى واقعية يمكن تسميتها (واقعية مطلقة) حول الفنان (ورق الجدار والحروف الكتابية) من الاستهلاك والمنفعة الى جمال متجدد اكسبها روح الديمومة وهو ما يذكرنا بآراء ومفاهيم (كانت) و (شوبنهاور) و (برجسون) إلى تصوير ما هو جوهري من خلال قدرة الحدس على منح التركيب الشكلي طاقة الافلات من المحدد ومن الموضعة إلى زمن يمتلك بعداً لا نهائياً أي انزياحاً زمكانياً ، اشارة إلى تمويه الزمان والمكان الحسيين

نلاحظ في عمل (براك) تغايراً في طوبوغرافيا العمل الفني التقليدي، فسطوحه تنتقل من طبقة ورق مصقولة الى طبقة خشبية الى طبقة متعرجة للزيت في انتقالات متعددة، فاعتمد تقنيات فنية مغايرة فيحاول الفنان احداث ازاحة في حسية الملمس والى خلخلة مالوفية التلقي الايقونية مما جعل ملمس اللوحة الخشن يغنيه عن العودة إلى لمسات الزيت فاحدث هنا انزياحاً سياقياً في طوبوغرافيا اللوحة.

ان تراكيب الأشكال هذه تنتج فضاءً مغايراً تماماً للفضاء التقليدي، فالفضاء لدى (براك) اصبح عقلياً وليس عيانياً فمن خلال العقلي يمكن رؤية الشكل من جوانبه المختلفة، واصبح اعادة بناء الشكل لديه باسلوب يبعده عن المعقول.

لوحة (12)

اسم العمل/ تكريم بليريو

اسم الفنان/ روبرت ديلوني.

يؤسس لنا هذا العمل تكوينات من اشكال هندسية من دوائر واقواس متواشجة عشوائية في اغلب ارجاء المشهد وفي الزاوية العليا من جهة اليسار يوجد فضاء يحوي شكلاً مستطيلاً يمثل طائرة محاطة باشكال بيضوية وفي اسفله برج ايفل بشكل مبسط.

حاول (ديلوني) ان يفترض نظرية في اللون لتطبيقها على الممارسة التكعيبية حتى توصل إلى ان اللون بالنسبة له هو (الشكل والموضوع) وآمن بان الفن ينبغي ان يقتصر على التفاعل الايقاعي في مساحات لونية متضادة، فرسم سلسلة من الاقراص مبينة على دولاب اللون فاتسمت رسومه باللاموضوعية في شكلها الخارجي، وقد اشار في بعض اقراصه المتوهجة إلى أقراص الشمس والقمر للايحاء بالرمزية الكونية وما هي الا رسومات للضوء اساساً، فالضوء مصدر الطاقة وهو منبع الالوان كلها ، لذا فالوانه تتارجح بين الرمزية والتجريدية بالتركيز على اللون الصافي والتنويع في الدرجات اللونية المتضادة والمتناغمة برؤية هندسية توحي بالحركة والسرعة والاحساس بهما بشعرية وهو ما جعله يرفض السردية القصصية للواقع، فهو يتناول الموضوع لا بحيثياته الواقعية تعبيرا عن حدث يتسم بالتسجيلية والتوثيق انما يعبر عن منظور داخلي اسقطه على المشهد ليقدم معنى المعنى، وبالمحصلة أمسى العمل الفني يمثل انطباعية غنائية مجردة تحاكي الروح الكامنة في المشهد نوعا من الإحاطة بالكلي الجوهري والمطلق.

وقد جسد في هذا التكريم حركية الأشكال من خلال تصويره دوامات ملونة في اشكال مجردة توحي بالمضمون الانفعالي لتقريب دوامات النفس الإنسانية بالدوامات الكونية والازاحات المتوالية المتوالدة، ليصور انزياحاً ايقاعياً وزمكانياً لحركة الطائرة تبعاً للامكانية الحراكية المفعلة لتكييف اللون وتنوعه وتناغمه من خلال كسر البنية واعادة البناء على مستوى اعلى وجعل بنية الشكل مفتوحة لاتاحة عملية الاطاحة

بالتمركز الشكلي ، فلا وجود لمركز ثابت بل هناك مراكز متحركة متشظية وهنا اسهم في احلال الهامش بؤرة نصية، فشكلّ فضاءً افتراضياً لا متناهياً من خلال نسقية الدوامات اللونية وتهميش البعد المسافي بين الأشكال وتوزيعها على المستوى المسطح للعمل الفني مما يخلق صدمة على مستوى التلقي لانها تتطلب ادراكاً موسعاً وفي آن واحد ما يوحي بالحركة الديناميية المفعلة لبنية العمل الفني، فالاشكال المجردة تولد لدى المشاهد انطباعاً ذهنياً بالحركة ودينامية تنوب عن الاشكال الموضوعية نفسها على الرغم من الاشارات الخفية لها – وهو يصور حركة الطائرة من زوايا نظر متعددة متبدلة توحي بالانزياح الاستبدالي من خلال استعارة الشكل الدائري في العلامات الدوامية والتي تستمر في منح الاشكال المجازية صفة التوالد مقوضة تبعية الدال والمدلول، كما أنها تولد احساساً كما لو كان المشاهد ينتقل بوجهة النظر الجوالة في داخل فضاءات اللوحة، فتداخل الالوان والاشكال عبر فيه الفنان عن مبدأ التزامن من خلال الحدس والحركة الذهنية التي تجمع بين الذاكرة والرؤية في الوقت نفسه بدلاً من الاحساس بالزمن في الاشكال الواقعية متخطياً تلك الأشكال باتجاه التشكيل الحديث والرؤية المتجردة من افقها المألوف متخطياً لمحدودية المادة الحسية بفعل اللون الذي بدد صلابة الأشكال ، وينم عن خفائية بين ايحائه بالموضوع وتجريده الشكلي الخالص، بما يقارب الجدل الصاعد والنازل لدى (افلاطون) ، ويقترب من (سانتيانا) في تموضع المثال في اشكال والوان خالقة لذة حدسية مغايرة للمألوف، كما اقترب من رؤية الفيثاغوريين الصوفية التي تستهدف الفكر الرياضي المجرد في تجلي الشكل باظهار النظام الشمولي الذي تتركب فيه حركة الانساق المطلقة في الوجود المادي وايقاعات الحياة المستمرة في المناطق التي تتحرك فيها الطائرة في فضاء قريب يحاول الفنان استقدام فكرة الحضور في الآني باتجاه الغياب في الآني والتبادلية بينهما لتزداد حدة الصراع بين العلاقات اللونية المتجاورة في ادراك سرعة الطائرة وتداخل الاضواء خلال فعل التحليق ممهداً للمستقبلية فعل الحركة والضوء والسرعة ، واللون في هذه اللوحة شكّل نسقاً مهيمناً في ايقاعاته الموسيقية الشاعرية في صياغة بنية الشكل والفضاء وعلاقته بالتكوين العام، من خلاله استطاع الفنان ان يصل الى التعبير والحركة فجعل الاشكال تحمل سمات التعبير في ديناميكية معبأة بالضوء.

يمكن اعتماد ثنائية الانزياح الاستبدالي في بنية الشكل الضدية التزامنية التعاقبية في حضور الاشكال والمضامين وغيابها (أفعال الاحتفال في حركة الاشخاص والألوان التي تعم المشهد) فالاشكال تبدد سكونيتها ديناميكية الحركة والانزياح وثراؤها المتأتي من حيوية الضوء ونقاوته التي تثير الإحساس باللذة البصرية والوجدانية عبر تلاعبه الحدسي الحر بالاشكال والألوان لتحويل عناصر الصورة من حالاتها المحددة إلى صفتها اللاموضوعية اللاشكلية او من الجزئي إلى الكلي .

ان تداخل الالوان الزمكاني ادى إلى خلق حركة في فضاء الاشكال (الطائرة، الاشكال الدوامية للمظلات والبالونات ، برج ايفل) معتمداً تقنية اداء مغايرة متجاوزة للسائد التقليدي ، حيث اتبعت في بنائية الشكل التجريدي في هذا العمل الفني تقوم على مبدأ كلي، وهو عمل تتصارع وتتآلف فيه المتناقضات باظهار انسجامها في وحدة شاملة في لحظة ابدية مقتنصة من عمر الكون على وفق نظام (الكايروس) عبر المساحات اللونية المتناقضة بين سلسلة الألوان الحارة والباردة في دينامية لونية مغايرة للأساليب الانطباعية والوحوشية في ثورة اللون متمرداً بذلك على النسق القليدي، وهو ما يتطابق مع رؤيته المجسدة للحركة من خلال (اللون والضوء) معادلاً للحركة البصرية والذهنية منتقلاً من دونية المادة الحسية ومقوضاً لها إلى تسامي الذهني وديمومته على وفق لبرجسون، وصولاً إلى الفكرة التي انطلق منها والمتحققة في ما ورائية الاشكال (ذهنياً) معنىً خفياً والمتحقق فنياً عبر الشكلي في انزياح تركيبي يتجلى عبر تقديم الأشكال الدوامية الازاحية وتأخيرها .

لوحة (13)

اسم العمل/ سيارة مسرعة.

اسم الفنان/ جيكوموبالا

تصف اللوحة مجموعة اشكال عشوائية غير منتظمة فلا يمكن الاحساس بشكل دائرة او مثلث او مربع او أشكال واقعية ، اشكال تكثر فيها المنحنيات بالوان خضراء وسوداء وصفراء وحمراء في بعض المواضع وهناك على ما يبدو خط عمودي مائل قليلاً إلى يسار اللوحة يقاطعه خط افقي في اسفل اللوحة تتقاطع معه اشكال عدة وفي النهاية استدارة غير مكتملة اشارة إلى عجلة السيارة وهي حالة للسرعة.

لقد بحث المستقبليون عن اشارة للسرعة في الحواس مما ادى او بشكل حتمي فقدان الأشياء صلابتها المعهودة ووحدتها المادية كما يحدث عندما نلمحها في حالة سريعة، كذلك يتحطم بثبات الترتيب الفراغي ، لأن الإدراك الحسي لا يستطيع التأكد من نسق الفراغ إذا لم يستطيع تاكيد حقيقة وجود الأشياء المادية وموضعتها الثابتة.

في هذه اللوحة من الصعب التمييز بين الفضاء والمادة في حالة ازاحة للثنائيات فالكل فضاء والكل مادة لأن الفواصل الفراغية بين الأشياء مختلطة منزاحة إلى بعضها البعض على نحو شديد التشابك بجزئيات الأشياء ذاتها محدثاً عملية تواتر بين الآني والآتي بين لحظتها المنصرمة ولحظتها الآتية في استمرار دائم وهذه اللحظة تشمل المكان اضافة إلى الزمان لأن الفنان مارس فعل التشطير في سطوح عمله وكل قسم في هذا التشطير يتناول الشكل مع خلفيته في انزياح زمكاني جلي الأمر الذي احدث تغايراً في طرق الأداء والمعالجة الفنية، فضلاً عن ان الاحساس بالحركة السريعة الذي تعرضه هذه اللوحة لا يعتمد كلياً على انهيار الصلابة الادراكية الحسية، فاشعة النور التي تسقط هنا وهناك من خلال التشطيرات الهندسية نوعاً ما والمنحنية التي تقاطع الألوان الفاتحة والداكنة ، هذه الأشعة تخترق وبشكل عشوائي محيطنا البصري، فيتم لفت انتباه المشاهد وخرق أفق تواقعه من خلال اشكالها المتقاطعة المنكسرة ما بين مناطق الإضاءة في الجانب الأيمن وتخللها مناطق ظل بعكس الجانب الأيسر الذي اتسم بالظل والألوان الداكنة يتخللها بعض الألوان الفاتحة بالوانها الخضراء المتدرجة

لتصل إلى اللون الأبيض، والخط العمودي الفاصل بين المنطقتين اضافة إلى عنوان اللوحة الذي يثير الغرابة ويخلق صدمة للمتلقي ، بسبب انعدام التمركز بفعل توالد الأشكال وتناسلها المتحقق بعمليه الانشطار .

كل شيء لدى المستقبليين في حركة وتغير وهو ما تؤشره اعمالهم الفنية في سرعتها الدينامية، ان الحركة السريعة تساعد على تهشيم وتفكيك الأشكال او تقلل من محاولات فهم الاجزاء وقراءتها التي تساهم في تكوين الشكل ، لكونه أثراً لشيء متحرك داخل مكان متحرك في زمن متحرك هذه الحركة تفقده أثره المادي وبالتالي اثره البصري الذي تعامل معه الحواس التي تدرك الأشياء بجزئيتها بينما العقل يدرك الأشياء بكليتها وشموليتها، من خلال تجاوز بناها السطحية الى اغوارها العميقة ما تحت سطوحه المتخلخلة.

ان بنية العمل تعتمد الجدل والصراع بين حضور العالم الظاهري وغياب العالم الخفي من خلال بنية الخطوط والأشكال التكوينية التي تتألف تجاورياً مع المساحات اللونية في تكوين النسيج الداخلي ودلالاته الفاعلة في تشييد بنية العمل من خلال انفتاح الدال (الشكل – اللون) إلى دلالات متنوعة ومتعددة في الذات اللاواعية، أما اللون في اللوحة فهو يشغل مساحات مختزلة حاملة للمتناقضات ، وهذه المستويات من العلاقات اللونية تجعل اللوحة ساحة لتخصيب الحوارات المتابعة ضمن تعالقات الخط / المساحة اللونية/ الفضاء. مما أوجد أنزياحاً تركيبياً في حذف السطوح أو اضافة الفضاء او تقديم اللون الفاتح وتأخير اللون الغامق وهكذا، معوّلاً على الانقطاع والقفزات المفاجئة بين تلك السطوح .

أما الأنزياح الايقاعي الحركي فيبدو واضحاً بالتكوين العام ، ان تحرير الشكل من طبيعته الصورية متخطياً القواعد المنظورية النهضوية ، وانفتاحها عن اشكال مجاورة ومحايثة لها هو استجابة صوب الانجذاب الى شكل مؤجل بالانفراج باستدعاء اشكال قيد التكوين والتزامن ، ان التهجين الشكلي الذي عمل على ايقاظ الذهن من التداولية في هذا العمل هو فعل تخصيب واثراء يتخطى الايقونية الشكلية الكلاسيكية وازاحته الى شكل آخر قيد التبلور أي الشكل المتنامي آنياً وذلك شأن ما تطرأ عليه

ثنائية التوقيت الثابت، والزمن المتحرك، والتي تعمل على كسر بنية الشكل الأصلية واعادة بنائها على وفق الازاحات السياقية الجديدة .

اذن عالم الصورة في الفن المستقبلي تخلص من قيوده الفيزيائية المادية واستحالت الى فيزيائية متخيلة تمجد السرعة والحركة بشكل لم يسبق له مثيل، وهذا يعني ان الزمان قد نقل من منطقة الاحساس العيني الى منطقة الاحساس القيمي وفي هذه الحالة اصبح قابلاً للتأويل والتغيير ذهنياً لان الحركة بكل اشكالها في هذه الصورة او الصورة المتخيلة سواء كانت حركة فعل او حدث او حركة ايهامية بصرية او كل ما يشير لصورة التغير فان تنظيمها يكون في حدود الكيف الذي يفرضه الفنان ويخدم حياة الصورة ، وهنا حاول (بالا) ان يقتنص لحظة من عمر الكون (لحظة ابدية) وفق مفهوم الكايروس وهي لحظة اصطدام سيارة مسرعة وقد تعامل مع دال معين لكنه اسقط مدلوله الايقوني فيحدث بذلك الانزياح ويتبع ذلك بدفع دلالة بديلة الى مجال الصياغة من خلال تكثيف عنصر الزمن في العمل الفني فتتحرك الدلالة المسقطة في الفضاء النصي مما يقوض تبعية الدال والمدلول فتتسع مساحة الانزياح تبعاً للترقي في بناء الصورة والتي هي نزاع بين الوظيفة والمعنى وهذه العملية تنتج شيئاً جوهرياً لذا فاللامعقول المتحقق بالاشكال والالوان المتقاطعة يعد ضرورياً في الفن لكنه لا يستحيل إلى عبث، وهو يحتمل عمليات تعديل مستمر كما يحدث في الأساطير والتكثيف الزمكاني للمشهد ، ان عمله الفني هذا احتوى على حقيقتين متناحرتين تدفع احداهما الأخرى بتغييبها واستهجانها وينخرط النص في انزياحه الشامل في اشكاله المفككة ومعانيه المؤولة في تحقيق قراءة تحتية بحثاً عن الاغوار (المراكز العميقة) المنزاحه أي المكبوتات الدفينة والتماس للاغيار (الهوامش المستبعدة) ، بهذا المعنى احال أشكاله إلى صفائح لا تنفك عن الاحتكاك والتداخل في سبيل زحزحة البداهات او تقويض السلطات والعمل في حكم الامكان والاحتمال لذلك فهو يحاول ان يمازج بين العقل والحقيقة والمعنى التي تتبع ما فوق النص بوصفها نتاج ذات مفكرة ومزجها بدلالات النص وتأملاته التي يختص بها المعنى المجازي التحتي بوصفه مادة القراءة والتأويل. لذلك فالعمل الفني الحداثي يختفي فيه التسلسل المنطقي باتجاه القفزات المفاجئة والانقطاعات لهذا السبب تكون الأشكال في هذا العمل غير مكتملة لكنها

تتكامل باستمرار وبذلك يكون قد تخطى النسق التقليدي وتمرد على هندسته المعتادة بايجاده لهندسة من نوع مغاير يحاول ان تكتسب معماريته وفضاءاته ديمومة مستمرة في الزمان متخطية القواعد الحسية بانفتاح التكوين على بعد اللامحدود والحدسي تحرر المكان من بنيته الثلاثية بما ينسجم مع حركة الزمان التصويري الذي يريده الفنان فيه دمج الماضي والحاضر والمستقبل داخل السطح المصور في اللوحة وأصبح غير خاضع لقوانين خارجية بل لقوانين العمل الفني الداخلية التابعة من ذاتية الفنان.

لوحة (14)

اسم العمل / الخط المستعرض

اسم الفنان/ فاسيلي كاندنسكي

تنتمي لوحة كاندنسكي هذه إلى المرحلة التي اكتسبت فيها طابعاً روحياً ذا سمة تعبيرية تلاعبه بأشكاله اقرب إلى الارتجال منها إلى الرقابة العقلية وهذه التجريدات مرتبطة بالضرورات الداخلية الروحية بعد إعلانه القطيعة التامة مع الأشكال الطبيعية.

ان البنية العامة للعمل الفني تشير إلى بنية تجريدية ثنائية الأبعاد سادت خلفيتها الأرضية الفاتحة التي تراكمت عليها الأشكال الملونة والخطوط الحاملة لكوامنها اللامرئية لما فيها من انزياح شامل وكلي عن كل ما سبق، الانزياح اللوني في الأشكال على الرغم من الاشارية التي يتضمنها نجده منفلتاً من أي إيقاع ايقوني معين لان البينة التجريدية تتطلب ذلك، معتمداً الانقطاع والقفزات المفاجئة على الأرضية البيضاء.

تصور هذه اللوحة تكويناً غلبت عليه المساحات اللونية المتضادة بأشكال هندسية دائرية ومعينية وخطوط باتجاهات وتكوينات مختلفة لا تعني موضوعاً ولا تشير إلى هدف معين أو مرجع معين بل جمالها بذاتها ، وكان (كاندنسكي) على الرغم من روح الارتجال السائدة في التناغمات اللونية (الحمراء والسوداء والزرقاء والخضراء والبنية والبرتقالية) بأشكال دائرية ومربعة ومعينية وخطوط متشابكة مستقيمة ومنحنية لا تعني شيئاً فمعناها مجازي والفنان يشتغل من خلال قانون التعارضات اللونية والخطية ما يذكرنا بالفيثاغوريين في انسجام المتضادات عبر وسيط رياضي يتحكم في بيئة الجمال وعلاقاته علاوة على تجنب الفنان لحمولات المعنى ودلالاته المنفتحة على اللانهائي محدثاً عملية توالد لأشكال مجازية متخيلة في سعيه لخلق شكلانية انزياح تحفز المخزونات السرية للمادة والخامة وطريقة الأداء المغاير من خلال عاطفة تلقائية وانفعال فوري فتكون الصور في النتيجة مفاجئة لا تتكرر تحمل سمة الحدث المستقل بذاته .

ويمكن تلمس التبادل بين الهامش والبؤرة النصية من خلال اعتماد الفنان عنصر الخط واللون الافتراضيين اللذين لا يتحدان مع بعضهما ليقيما شكلاً واقعياً متعارفاً

عليه بل كل منهما مستقل بذاته، غايته في ذاته على وفق (كانت) ، أذن انتقل الخط واللون الى بؤرة نصية او متن بعد ان كان هامشاً أو أمراً لابد منه لتكوين الأشكال الطبيعية، إذن فالرسم التجريدي بعد إعلائه لسلطة الخط واللون أصبح انزياحاً عن معيار تمثيل الأشياء المادية ويجب هنا دراسة جوانبه المتعددة لان الخطوط والألوان يمكن ان يكون لها معنى رمزي وتعبيري شأنها شأن الأشكال الواقعية مع الفارق في كسر النمطية الأسلوبية في كون الطاقات الإيحائية والتعبيرية في الخطوط والأشكال والألوان أكثر تكثيفاً والتي تستلزم بسبب اعتمادها الصدفة والدهشة في إقلاق المتلقي فيقوم بدوره بادراك عقلي ووجداني عالي ، وكاندنسكي يتجاوز على دونية المادة والحس ويعوّل على اللذة العقلية الروحية في معرفته الجمالية، وهذا الاندماج العقلي الوجداني في الانحناءات المتكررة والأشكال الهندسية سمح لأشكاله ان تطل على الخيال / الحلم أي تفعيل المتخيل من خلال حلمية الأشكال وهو يعني بناء علاقات خالية من المعنى الحرفي لها ديمومتها المتصلة تنم عن جمال خالص عن شكله الخالص (على وفق كانت) أي انه نقل عمله من درجة الصفر إلى شكل خالص لا وجود له في العالم الحسي وبما ينسجم مع مثاله الروحي بما يحقق معادلاً صورياً للفكرة الجمالية التي تعمل خصائصها في لغة تشكيلية بنائية، من خلال تكريس مبدأ الشعرية في العلاقات اللونية والخطية المتشابكة او المتجانسة وانفتاح العلاقات المكانية خارج نطاق بنيتها الموضوعية بسبب ارتباطها بتراكيب تنتمي إلى الرسم أكثر من الواقع في حالة نفي للانزياح ، فيما تحمله عناصر العمل من دوال توقظ ذهن المتلقي من التداولية وتحمله على البحث عما هو مفقود من دلالة المعنى التي يتم ضياعها والعثور عليها باستمرار من قبل المتلقي من جهة وكسر مقولة الأصل من جهة أخرى، فأشكال كاندنسكي تفرز مدلولات اكثر تطوراً من سابقتها ويمكن أن تكون مفسرة لها وتحتاج هي نفسها الى تفسير وصولاً إلى المعنى كون تلك الأشكال تتسم بالتحول والانزياح من شكل خالص إلى آخر ومن بنية جمالية إلى أخرى ، مقوضة تبعية الدال والمدلول ومعطلة للقراءة الأحادية،لذا عد كاندنسكي من المشرعين لما يعرف بالشكلانية في الرسم.

عمل كاندنسكي على تفعيل لغة الموسيقى اللونية والخطية باعتماده شعرية من نوع خاص مغايرة لتصعيد ما هو شيئي الى مقامات اقرب ما تكون إلى لغة الموسيقى

في تجليها عن محدودية المكان والتعايش في زمن مفتوح أي انزياح زمكاني، وتجربته التي تبحث في الضرورة الداخلية مؤثرة وعميقة تخلق رنيناً روحياً لدى المتلقي، وهذا الوعي قاد الفنان لينتقل من المعنى الحرفي إلى المعنى الانفعالي والعمق الوجداني لذلك مازج بين ثنائية (الشكل والتعبير) الخالصين وهو بذلك يقترب من طروحات (كانت) في فلسفة الشكل الجمالي الخالص المعبر دون ان يدل على شيء معين بذاته ، ويلتقي مع طروحات (برجسون) في ان جمالية العمل الفني تتأتى من تحويل الفكرة المطلقة إلى صورة معبرة يتدخل فيها الحدس مباشرة . كما أنه يقترب من فلسفة أفلاطون في قوله بالجدل الصاعد والجدل النازل من خلال تاكيد (كاندنسكي) على الحسي والعقلي أي الأشكال الثابتة والأشكال المتغيرة وان الحركة الدائمة للأشياء يتبعها شيء ثابت لان المعرفة العقلية تفترض وجود ثابت ولا يمكن ان يكون الثابت متحولاً لكونه علاقة بين الهيولي والصورة فلا فائدة لأحدهما دون الآخر.

أشكاله المغايرة على الأرضية البيضاء هي بمثابة كسر متعمد للسياق الأسلوبي، في تجريديته الغنائية ، امتلكت بنية خفاء لا متناه لا تبوح بها تجريدات الأشكال ولا نقاط التلاشي ، وحضوره كامن في مركز الروح والخيال وبهذا تكشف اللوحة عن استعارات في انزياحها الاستبدالي وتمارس عملية نفي مستمرة والتي لا تفرض على المتلقي ان يجلب معه شيئاً من الواقع كي تقيم الدليل على الجمالية المنبعثة من نسق العلاقات المتمردة على النسق الأسلوبي التقليدي داخل المساحة التصويرية كما تبدو لنا في اللوحة، وفي الرسم التجريدي تصبح لحظة الخلق حاملة لقوى الطاقة والحيوية تلك التي ينتجها اللاوعي والتي يعجز العقل في التوصل إليها لما لها من صلة جوهرية بالضرورة الداخلية المعبر عنها بالإيحاء خلف التمظهرات الشكلية الخالصة، التي عملت من خلال توالداتها المستمرة على كسر البنى السطحية وإعادة بنائها بالبحث في بناها العميقة العضوية والهندسية. بفعل حركة الاهتزازات والتواترات بين الصفائح اللاهندسية واحتكاكها مع بعضها مما يولد حساسية جمالية يغلب عليها صفة التصميم والطلاقة الروحية ما يذكر بآراء أفلاطون وأرسطو المثالية وعلاقة العمل الفني بعالم الوهم بعيداً عن الواقع المادي محاولاً الوصول إلى كنه الحقائق بالمعنى الكوني.

لوحة (15)

اسم العمل/ الرصيف والمحيط.

اسم الفنان/ بيت موندريان.

يمثل المشهد انتشاراً عشوائيا لأشكال هندسية متكونة من تقاطعات الخطوط العمودية والأفقية متجمعة في الأعلى ومتفرقة في الأسفل وكأنها ذرات هائمة في الأثير وفق سياق حركي مستمر ذا لون اسود في نسق متعاقب متتابع متغاير باستمرار، وهذا التقاطع يكشف عن الدلالات الإيحائية والتعبيرية في اللوحة وصولاً لفكرة الخلاص عن طريق الفن والنقاء الروحي، وربما شكل انزياحاً في الدلالة عن طريق تناصه مع فن الزخرفة الإسلامية واعتمادها الهندسية الصارمة وتأكيدها على الثنائيات (الخير والشر) (النور – العتمة) (الحياة – الموت) (المادي – الروحي) والرغبة في الوصول إلى النقاء دفعت الفنان للاشتغال بالأشكال الهندسية الصرفة والألوان الأساس التي لا يمكن اشتقاقها من ألوان أخرى ، وصولاً إلى تلك الدلالة الذهنية وإهمال الحسي المتغير الزائل ، وفي لوحته (الرصيف والمحيط) ألغى المنظور التقليدي النهضوي فيها لمصلحة مفهوم جديد للفضاء حيث أزاح التأثيرات الجوية وأحال سطح اللوحة إلى نسق إيقاعي من الأشكال الخطية ، بتكوينات زائدة وناقصة، فالعناصر الشكلية شرعت تستقي حياة خاصة بها، ليعبر عن السماء والمحيط بشكل غير عادي وليس كما هي ، لذلك يمثل عمل موندريان هذا احد الخلاصات الجمالية التي توصل إليها الفنان من خلال اختزال المدركات الحسية وتجريدها جاعلاً من الشكل حاملاً ومحمولاً في جوهره لقوانين كونية مطلقة، كالوحدة والتوازن والانسجام والتضاد والتي من شأنها أن تولد الأشكال المجازية وصولاً إلى الإحساس الروحي النقية من خلال تكسير البنية وإعادة بنائها.

يحاول موندريان ان تصل اللوحة إلى التعبير عن القوة الشاملة في الكون والعالم المحيط بالإنسان فقد وجد (موندريان) من خلال التوتر القائم بين الآني والآتي، أن خلق المظاهر الحسية في الوجود هناك دائماً عناصر مطلقة توحد وتعمل على توحيد كل الأشياء من خلال العمل على ما هو ثابت أو نقطة التقارب بين الآني (الحاضر)

والآتي (المستقبل) ما بين الحسي والمطلق ما بين الخط الأفقي والعمودي، فالمدى الأفقي يمثل الحاضر والمدى العمودي يمثل المستقبل، وهذه المفاهيم تذكرنا بنظرية فيثاغورس في الاتساق والانسجام وما يقربنا أكثر من إدراك الانزياح الإيقاعي في غنائية الحركة النسقية للأشكال الهندسية وتفعيل نغمها الموسيقي المتحرك المتوائم مع حركة الأجرام السماوية والتي تتمازج وتتفاعل وإيقاعات الروح باعتبار الموسيقى تعمل على تطهير الروح، عبر تحقيق توازن وانسجام (شكلي – ذهني) للوصول إلى الروحي فالأشكال المثالية الهندسية المتناسقة والشاملة في توازنها وانتظامها تبطن قيماً إنسانية من السلام والسكينة والصفاء الروحي والنفسي من خلال العلاقات الشكلية الخالصة.

(موندريان) يحاول أن يخلق توالداً للأشكال المجازية الهندسية وان يخفي المعنى ويحيطه بهالة من الغموض وإيجاز معنى المعنى (المعنى المجازي) وهنا يشكل تجسيداً للحقيقة غير المدركة بصرياً إذ لا يحده تعريف ولا يمكن الإحاطة به إلا بحدس الحقيقة عقلياً ولمرة واحدة فنجد اختزال الأشكال الى أقصاها واستبعاد ما يحيط بهاعلى وفق انزياح تركيبي في التقديم والتأخير سعياً إلى دلالة جمالية مطلقة للشكل المجرد الذي يحملها التضاد اللوني (الأسود والأبيض) أو الشكل الهندسي المربع والمستطيل أو الخط المستقيم العمودي والأفقي بما يعكس جدلية الحضور والغياب، تقترب في طبيعتها من الفعل الرياضي وتقليل ملامح الطبيعة والحلم والعاطفة لما يرافقها من تبدلات ولا استقرار فيها مما يجعل المشهد وسيلة مدركة كبنية الرياضيات التشكيلية التي عمل عليها (موندريان) في تشغيل الطاقة الحيوية الداخلية لتوسم خفاء الظاهر والاستنارة برؤية جديدة للوجود تنأى عن أي رابط أو مرجع مادي بغية الإمساك بالمعنى المثالي (المعنى المجازي) الكامن خلف تمظهر الموجودات ، فالأشكال الهندسية لها خصوصية فهي لا تعبر إلا عن ذاتها وعن النظام الخفي المبطن فهو يرى كما أفلاطون إن النظام الكوني نظام هندسي محرك وخفي يمثل قمة الجمال والحق والخير، وهو ما يقترب من الجدل الصاعد والجدل النازل لأفلاطون ومن نظرية التطهير لأرسطو في نقل النفس الحيوانية وانزياحها نحو المثال العقلي الواقعي محققة الاندماج

بين المتلقي والعمل الفني وهو ما يمكن تلمسه في الفن التجريدي الهندسي في انزياحه بين الحسي والمطلق بين الزائل والخالد من خلال الأفقي بالعمودي لدى (موندريان) .

شكل نص (موندريان) فجوات (بصرية – ذهنية) معتمدة الانقطاع والقفزات المفاجئة لدى المتلقي لجمالية اللون والشكل الخالصين بعيداً عن سلطة الحواس وتبعاتها المادية، كما انه شكّل خرقاً لأفق توقع المتلقي باستحداثه البناء الهندسي عرضاً للانزياح ومنافرة تلك الأشكال والتكوينات للرؤية المعتادة. ثم نفي ذلك العرض من خلال تعبير الفنان من خلال تلك الاستعارات عن حقائق (كونية روحية) خفية ويشكل هذا الخرق حيزاً وفضاءً رحباً لتبادل تأويلي جدلي بين اللوحة والمتلقي من خلال تقاطع الآفاق وتواترها عبر لعب حدسي بالأشكال يقع على مستوى الأفكار والصور والمعاني حتى يتم إعادة بناء المعنى من جديد، وقد تمت قفزات (موندريان) عبر تقاطعات الخطوط العمودية والأفقية واختزال الألوان فهذا الوقار جعله ينأى عن الرومانسيات ليقترب من الكلي ويتجاوز الطارئ من خلال النظام الصارم للعلاقات الشكلية بتكوين مقارب للنسبة الهندسية الكلاسيكية، رغم تمرده على القواعد الكلاسيكية في الرؤية وطرائق الأداء، فالإزاحات التي وضعها الفنان للمساحة اللونية المباينة مع الأرضية في حسابات تفصيلية لذبذبة اللون درجة ومساحة للمسطحات ذات اللون الأحادي الذي يمكن عدّه العمق الفضائي للتكوين. وهو في ذلك يكون تمرد على هندسة النسق الأسلوبي من خلال إخضاعه الشكل المنطقي لضبط عقلي رغم كونه ليس الأول في هذا المجال فقد سبقه (سيزان وسورا وبيكاسو وليجيه وغيرهم) لكن لم يصل احد قط إلى هذه الدرجة من تجريد الشكل والتي مثلت الحصيلة التي خرج منها موندريان في فهمه لحركة التطور الجمالي خاصة التيارات التي سبقت التجريدية لذلك تعد أعماله أنزياحاً شاملاً عن كل ما سبق من حركات.

ابتعد (موندريان) عن الخطوط المائلة واللينة والحركة المنظورية المقيدة والتي توحي بالحسي والزائل ويبتعد عن النقاء الهندسي الخالص للخط العمودي كما انها بفضل المسافات البيضاء التي تركها (موندريان) مؤلفة من فضاءات محيطة بالأشكال كانت اقرب إلى مواقف الصمت في الموسيقى بما يفعل غنائية العمل الفني وأيضاً

انتشارها العشوائي يرتفع وينخفض كان اقرب إلى العلو والانخفاض في النغم الموسيقي باعتماده التلميح دون التصريح .

موندريان يسعى إلى تكثيف الجمال الكوني في علاقات ذهنية مجردة يتم الوصول إليها بعين حدسية من خلال عملية انزياح تركيبي خالص للأشكال يتجاوز العقل والوعي إلى ما بعد الوعي او الروحي – المطلق مقوضاً تبعية الدال والمدلول، فالخط المستقيم وما يمثله من حالة النقاء جماله كامن ذاته ويمكن أن يوظف منطلقاً بنائياً تسير على وفقه بنائية الشكل من خلال تعارضانه وما يتوالد عنه من أشكال مجازية وزوايا هي تلخيص عن جميع أنواع الخطوط وعن اتجاهاتها الأخرى حالات فردية متعددة للخط المستقيم وهذه الصيغة في التشييد عوّلت كثيراً على الفعل البصري لطاقات الخط المستقيم في تركيبته المتعامدة ليصبح جزءاً من القوانين الكونية في تبنيه لقوانين التعارض والتنافر والائتلاف ليعبر عن عالم عادي بتعبير غير عادي، وهنا يؤشر انزياحاً شاملاً لا يحكمه قانون العموم بسبب فاعلية التشظي المنزاحة باستمرار ، فلا وجود لمركز مطلق بمثابة القوة الجاذبة التي تجذب إليها كل الهوامش فنجد تكوينات موندريان عائمة في فضائها تعمل على توليف وحدة كلية للمشهد وليس وحدة مركزية تشدها جميعاً فجميع أشكاله مركز وجميعها هامش فتحصل تبادلية مستمرة بين الهوامش والبؤر النصية او مراكز السيادة هذا على اعتبار عمله الفني (الرصيف والمحيط) يتركب من مجموعة صفائح متداخلة دائمة الارتجاج تقوض بديهياتها بقدر ما تزلزل الحقائق المتغيرة لتمنحها الثبات في مفهومها المطلق، أشبه بعالم يخلو من مركز تتربع على عرشه الذات المتعالية. وهو ما يسحبنا إلى معرفة خالصة بان عمل (موندريان) هذا يتميز بالتداخل والاحتكاك بين صفائحه الدلالية مثلما يتداخل الشعور باللاشعور، وهنا يحدث تداخل بين ألهو والأنا الأعلى، إذ يتخلل أنسجة العقل أو يتسرب التبعثر في صلابة النظام وربما نظامه ألنسقي الذي أوجده في هذه التكوينات هو تبعثر او فوضى في سياق معين ومن منظور محدد، لذلك نجد ان هذا العمل غير مكتمل في مبناه ولا معناه الحضوري لكنه يتكامل باستمرار في غيابه وهو ما يتطلب من القارئ نباهة تقتنص القصدية في قفزاتها غير المتوقعة.

ان موندريان يفهم السنن ويعي المعايير والقواعد التي لابد أن ينزاح عنها فيقدم مشهداً متحركاً للأشكال والفضاء المحيط، مشهداً تتسرب فيه الخطوط أشكالاً تحمل فكرة كلية الشيء وفي الوقت نفسه تمسك مسارات البصر المغلقة والمنفتحة ضمن فضاء رمزي تجريدي ، الذي يحمل في بنيته العميقة محاولات ارتقاء الأشكال نحو اللامحدود وهذا الغيب هو الحضور المطلق ذاته وهو ظاهري مرئي في تجلياته ، وهذا الغياب لا يتم إلا بقيام الحضور، والوحدة بين العالم المرئي وغير المرئي هي وحدة النقيضين وهي النقطة البريتونية بين الواقع واللاواقع ، وهذا التمويه في الزمان والمكان اقتراح تجريدي لخطوط تتنفس ضمن مساحات غير محددة عائمة في اللانهائي فموندريان يعيد صياغة المشهد بمنطق إيقاظ الذهن عن التداولية لذلك تخرج اللوحة من مالوفيتها نحو عالم ليس له نظير في الوجود الشيئي.

لوحة(16)

اسم العمل/ المزارعة الجميلة .

اسم الفنان/ بول كلي.

يصور (كلي) في هذه اللوحة اشكالاً عشوائية غير منتظمة، في أشارة الى شكل أنساني بصورة مختزلة جدا عن طريق الخطوط والألوان ،وكأنها تحمل بيدها اليسرى سلة فاكهة.

التكوين برمته امتلأ بمساحات لونية حمراء متدرجة إضافة إلى خطوط حمراء نقية في أقسام من الشكل الذي شكل مركز السيادة مشكلاً مع الأرضية منظوراً متراكباً ممهداً السبيل لنبذ العمق ألمنظوري في توصيف المشهد المرسوم ذي الكثافة اللونية ، وقد شغل (كلي) سطوحه هذه بحفريات ناتئة لخطوط مجردة، فقد احتوى عمله على طبقات جيولوجية متنوعة امتازت بالشفافية اذ تظهر الطبقات التحتانية إلى السطح ، الأمر الذي سمح للفنان ان يفعل المتخيل في سطوحه اللونية الحالمة التي اوحت إلى هيولية الفكرة وتمثيل الحقيقة الخفية التي تحمل بتشكلها صفة الرمز المستتر من خلال الانسجام والتوافقية مع رؤيته الكلية إلى العالم والموجودات الحسية فهو يزاوج بين المصادر الذاتية والموضوعية من خلال تأمل الطبيعة وإدراك البنى الأساس المتناغمة للفضاء والأشياء وديناميه حركتها وينقلها من درجة الصفر إلى الشكل الجمالي الخالص فهو لا يسعى إلى استلهام تكوينات من الطبيعة بل يؤثر العلاقات والحوافز الشكلية الخالصة في انزياح شامل، فلوحته تملك تناغماً موسيقياً هادئاً، ممزوجاً بين التجريد والسوريالية بين ما هو عقلي – رياضي – حدسي ، حتى الخيال المنطلق من الأشكال الحسية الآنية من (الحلم – اللاوعي) ممتزج بالمطلق من الأشكال ولكأن الفنان يعمل بتناه في اللامتناهي لذلك فكل ما في اللوحة / الكون الناشئ هو خيال ووهم لان اللامتناهي آت من جراء تغييب العقل للوصول إلى فعل اللاعقل ثم الوصول إلى الحدس وهو لم يهدم العقل إلا لإحلال اللاعقل فالتعالي هو التجاوز الذي يجعل المثال هدفاً.

كان (كلي) يعي ان عملية الخلق الأساس تقع تحت مستوى الوعي ويتفق في هذه الزاوية مع السورياليين لكنه اختلف معهم فيها يخص مفهومه للآلية التي اعتمدها أي انه رفض ان يكون العمل الفني منبثقاً آلياً عن اللاوعي فعملية الخلق في نظره عملية مخاض معقدة تتطلب الملاحظة الدقيقة والتأمل ثم الضبط التقني للعناصر التصويرية ، محاولاً ربط المعنى الواقعي بالحلمي، فالخطوط والألوان التي رسمها (كلي) في هذه اللوحة في حالة تنافذ بين الداخل والخارج بينها وبين الخلفية التي تحيطها والتي اذيبت بها بعض الخطوط وهنا حدثت تحولات كبيرة بالشكل من خلال كسر البنية واعادة بنائها بشكل مغاير لانه قدم أشكالاً هندسية تميل بطابعها الى الغنائية بسبب انحناءاتها وانحرافاتها الواضحة، واكد حريتها في الانتشار والتفاعل مع السطح التصويري باشكال فريدة مغايرة للعالم المألوف في انزياح شامل على مستوى البناء والمفهوم والتقنية.

ويمكن تلمس جدلية الحضور والغياب في تداخل الهو والأنا الأعلى لتظهر أشكاله في أقصى درجة من البدائية والدافعية الغريزية لرسوم الأطفال معتمداً مفهوم اللاشعور الجمعي في الفطرية والتلقائية من خلال عوامل الرسم كالخط واللون والفضاء وتكييفها لتنمو بصورة مباشرة دون إدراك مسبق مستعيناً بطلاقة لاواعية، فالمكان الذي أوجده (كلي) منفتح على فضاء روحي ذو طبيعة متخيلة مفترضة لأنه ينشيء قانوناً من المتلاشيات من خلال لعبه الحر الحدسي بالأشكال تلك التي تذكرنا بآراء أفلاطون وبرجسون شوبنهاور. كما أن العملية الإبداعية هي لحظة مطلقة تخضع للزمن الفني وليس للزمن الواقعي موضوعاً على الرغم من أن الفنان يتناول الواقع موضوعاً وأساساً للرؤيا (المزارعة الجملية) لذلك يمكننا اكتشاف ما ندعوه بالغياب في المرئي، والذي يرفضه (كلي) هو رسم الواقع الفوتوغرافي (درجة الصفر) الذي يعني غياب الفنان والرؤى الفنية الحقيقية ، لان فيها تقنيناً للفن بأطر يفرضها الواقع أو سياسة الاستهلاك المعتمدة على التصورات العقلية وخارج الحلم التي تفرضها مقتضيات خاصة – أما الانزياح وعلاقته بالإبداع الفني الذي يعتمد حرية التخيل والحلم ضمن إطار الشعرية في العمل الفني الحداثي هو الحضور في اللامرئي في الحياة والوجود والطبيعة.

والفضاء في هذا العمل لا يحيط بالكتلة آو الحجم بل يتداخل مع الشكل ليحيل جغرافيا المكان وجيولوجيا الطبقات المكونة الى طبقات موحلة هلامية الى إحساسات لا متناهية من خلال بنيته العميقة في الكيفية اللاواعية وتشكلها العشوائي مستثمراً مطواعية الخطوط التي تلتف وتستقيم في اتجاهات مغايرة ، محركة التصميم ومفعلة نوعاً من الشعرية بفضاء طيع يسمح بالحركة الى مستويات عدة من اللوحة متخطيا قواعد المنظور اللوني والخطي النهضوي ، فأضحت الصورة خاضعة لظروف تكونها الآني معلنة عن انتمائها للوجود المطلق من عالم الإمكان والاحتمال، فاللامرئي واللامحدود ينهض من مجموعة الاختزالات والتجريدات التي عمل عليها الفنان مانحاً سطوحه تصعيداً روحياً لطاقة الخامة، فالكثافات والحفريات تكشف عن العمق وتكشف عن الطاقات الإيحائية في العمل الفني من خلال تقديمه لتقنية تلجأ إلى وضع الألوان الرذاذية التي تحيل إلى مبدأ الشفافية وإظهار الانزياح الزمكاني بين توالي الطبقات في العمل الفني، واعتماده مبدأ المصادفة والحدث الطارئ لمفاجأة المتلقي كما أن حركية العناصر داخل العمل الفني عملت على تفكيك المشهد وتكامله في ذات الوقت أي فقدان الدلالة والعثور عليها باستمرار ، وان تحريف الاشكال والألوان غيب عناصر وتفاصيل أخرى (إكمال الشكل الإنساني) تفاصيل الأشكال على الجسد، بنية الفضاء ولأنها حرضت المتلقي على البحث والفعل المرهون بما هو مستعاض عنها (تشظي البنى السطحية للعمل الفني) والتي سرعان ما تكتمل ذهنياً لدى المتلقي متى ما ظهر المعنى الضمني لحيز الوجود (حركة المزارعة) التي تعمل على إثارة خيال المتلقي فينشأ (صورة ومعنى) لا شعورية عبر مراحل قراءته وتعديله لإنتاجه المعنى، والغنائية التي تحكهما والمتفاعلة مع عموم التكوين وهذا ما قربه من السرياليين في خلق إيحاءات مفاجئة تكبح إرادة العقل على التحكم بمقتضيات السطح التصويري وبما يتلاءم مع الانزياح التركيبي في الحذف والإضافة.

أشكال (كلي) تنتمي إلى الواقع التشكيلي وليس إلى الواقع المادي ، فهو يبحث في الأنظمة الأولى لمشكلة الوجود وتنمو لديه الأشكال في اللوحة ، كما تنمو الكائنات بادوار مختلفة، فرسمه يكسر بشكل متعمد السياق الأسلوبي لانه يعتمد التلقائية والسذاجة عرضاً ظاهراً للانزياح ، محاولاً نفي ذلك الانزياح المترتب من خلال القصدية والمظهر الإلهامي وفي شمولية الرؤية واختزالها وتبسيطها على السطح التصويري من خلال لحظة تعد حصيلة لمرجعية تخيلية حرة خضعت الى حد كبير من قدرات العقل واستنفرت قوى اللاوعي كسلطة حددت آلية الاشتغال في الصورة ..

لوحة (17)

اسم العمل/ امرأة تنزل السلم.

اسم الفنان/ مارسيل دوشامب

يصور المشهد أشكالاً عشوائية غير منتظمة تعاني التكسرات والتهشمات ، وهي متكررة الخطوط العمودية والمائلة لإبراز حركة المرأة وهي تنزل السلم ، بدرجات لونية للأوكر والأخضر وخلفية بنية غامقة متدرجة .

يعد (مارسيل دوشامب) من الفنانين الداداثيين الذين اعتمدوا الفوضى والعدم ضمن الطروحات الفلسفية للفيلسوف (نيتشه) والتي جاءت متماشية مع ما اورثته الحربين العالميتين فحاولت الدادائية ان تنسق كل شيء يذكر بالقيم الموروثة ضمن سياق الجماليات خاصة والحياة عامة، فوصل بهم الحال إلى اعتماد فلسفة (القبح) فبحثوا في النفايات والأشياء المستهلكة والأشياء الجاهزة كأعمال فنية حداثية، عاكسة حالة التمرد على كل ماهو منطقي ، متأثرة بالفكر السفسطائي الذي رأى ان الجمال وفقاً وما يقرره الوهم وليس المقاييس المحددة

يصور المشهد شكل امرأة وهي تنزل السلم، وهنا يمكننا ملاحظة التحولات الأسلوبية التي مرت بها مراحل الفن والتي نقلت الإنسان من مركز الى هامش بعدما اهتمت مدارس الفن الكلاسيكي والرومانتيكي والواقعي به بؤرةً نصيةً، أصبح مع مدارس الفن الحديث الذي تخطى المنظور النهضوي وخلخل أبنيته الثابتة فتحول ذلك المركز إلى هامش او مناسبة للرسم، مثلاً إثارة الحالة الانفعالية مع التعبيرية او تفعيل قيمة الشكل مع التكعيبية ، إلى تفعيل قيمة حركة الخطوط مع (مارسيل دوشامب) لتبرز لنا شكلانية الانزياح في تكسيره البنية وإعادة البناء للشكل الإنساني على وفق النظرة العدمية في وضع الشكل ونقيضه في ذات الوقت ، أي العمل في حكم الإمكان ،من خلال تكرار الخطوط لشتى تفاصيل الجسم من الرأس وحتى طيات الرداء وهي تتأرجح على درجات السلم بحيث أصبح التكوين يشمل عدة مستويات تنازلية في انزياح زمكاني يربط الخطوة الأولى بالخطوة الأخيرة فأوحت بتكرار الرؤوس وتكرار الأرجل والتي تشاكلت مع المحيط ، اثبت من خلالها الفنان في محاولة لنفي الانزياح

المترتب على هذا العرض الذي تمثل في كسر السياق ومنافرة الموضوع للواقع المرئي – محاولاً إثبات قلق الإنسان وعدم استقراره في عالمه الذي يعيشه في ظل الحرب فيشعر وفق المفاهيم التأويلية بانه (الكائن الملقى هناك) كائن منزاح نحو الهو أكثر من انزياحه نحو الأنا الأعلى وهو ما تجلى في الشكل الدادئي.

وفي عمل دوشامب (امرأة تنزل السلم) شكلت المنظومة الهندسية بتكويناتها المختلفة نسقاً مهيمناً في البنية الفضائية متمرداً في ذلك على النسق الأسلوبي في المدارس السابقة ومتعمداً كسر السياق الأسلوبي التكعيبي الذي عمل على هندسة الشكل وتماسكه بينما نجده مع دوشامب توتراً قلقاً رغم اشتغاله في الحيثيات الهندسية فكانت تكويناته مع الفضاء الذي تشغله وكأنها مقترح واحد عبر تكرارها وانزياحها الإيقاعي المتناوب مفعلاً نوعاً من الموسيقى الصاخبة بتضادات أنغامها العالية بل اقتربت من الشعر الصوتي الذي ابتكره الدادائيون الذين تخلوا عن اللغة في الشعر وأصبح الحرف هو مادة الشعر والكلمة مزيجاً من إيقاعات وحروف وصور متأثرين بالإزاحات النفسية والفكرية باتجاه العدم والعبث فهيأوا لمشهد الدمار والتشتت في أعمالهم الفنية ، وهو ما كشفت عنه الطاقات الإيحائية والتعبيرية في أعمالهم لمشهد المجتمع الإيطالي في أعقاب الحرب، بل انه خلق حالة من التوتر بين الآني والآتي للأشكال في حركة صراعية جدلية ، لا سيما التقطيع والتهشيم والقفزات المفاجئة بالمساحات الشكلية واللونية ، وهو ما نجده في التناقضات اللونية (بين البني الغامق – الأبيض) تارة والتدرجات اللونية تارة أخرى من خلال تنوع القيم اللونية (الضوء – النغمة) لتشكل سيمفونية إيقاعية حرة حدسية غير محكومة بقوانين سوى قوانينها الداخلية.

ويمكننا التوقف عند المشهد لكونه منظومة من العلاقات الشكلية في مساحتها الهندسية العمودية والأفقية والمنحنية مما خلق صدمة للمتلقي وإحالته إلى التجوال عبر فضاءاتها ذات السطوح الجيولوجية المهشمة المفككة وصولاً إلى الأغوار العميقة في بنية العمل محاولاً إعادة المعنى إلى حظيرة الإمكان من خلال منحه صورة واصفة للأشكال المرسومة (الهيئة البشرية) في حركة الأرجل وطيات الثوب وعناصر المكان الأخرى (السلم) وحالة (النزول) التي ربما تؤول إلى الانحطاط ألقيمي في ظل المجتمع ، فالفن

يفهم مكانه في العالم ويفهم أزمته التي هي أزمة الإنسان الحساس بإزاء عبثية الواقع والطبيعة والوجود ، فاقترب من نبذه للواقع من أسلوب الشاعر الرائي (رامبو) في توصله الى كتابة الشعر البصري ، والذي مثل بدوره انزياحاً سياقياً على مستوى الفن والمجتمع لان الفن الدادائي ليس بعيداً أو مغيباً للقيم الاجتماعية بل يحاول طرحها بأساليب ساخرة غير مألوفة تغريبية لأنها لم تمنحه السلام، وفي ذلك حاول (دوشامب) تقديم معنى المعنى (المعنى المجازي).

إضافة لذلك نجد ان المنظور اللوني وانزياحات الضوء المتكسرة بتكسر الاشكال والخطوط المحددة لها قد خلق نوعاً من الإيحاء بالبنية العميقة متخطياً البنية السطحية وهذه الآلية المشفرة لحساب الإيحاء بالبعد أو نمط التمثيل الفراغي (المكاني) قد تمت معالجتها ضمن اسلوبية الانزياح وتجزئة النسيج الشكلي وتحليله إلى مساحات متجاورة وفق نسق لوني موحد بعلاقات هرمونية مولداً أشكالاً مجازية توقظ ذهن المتلقي من التداولية.

يمكن احالة المشهد إلى جدلية الحضور والغياب، في كون الحضور هو التشكل والغياب هو الدلالة ، ومن هنا فالتشكيل في الحضور هو من معطيات (التعاقب) في تراتب الشرائح الملبسية للمرأة (بمثابة الصفائح المتراكمة المحتكة ببعضها والتي تخلق باحتكاكها وانزياحها حالة من الزلزال الذي يؤدي إلى التشققات والانكسارات في العمل الفني) وجمع تلك الشرائح في لحظة بذاتها قد كفل للبنية نظامها الذاتي بينما نجد الدلالة في الغياب من معطيات (التزامن) الذي يتكفل بخلق علاقات تصورية محضة ، معتمداً الانزياح التركيبي في تراكبية الأشكال فوق بعضها بعضاً مقوضاً محدودية المادة الحسية.

نستنتج مما سبق أن دوشامب قد ركز على الشكل حقيقةً بنائيةً وخلق فضاءً تصويرياً باستخدام سطح يحمل قدراً من التبسيط والاختزال تجاوز البنية التكعيبية والمستقبلية ولم يفقد خصوصيته في تفعيل الحركة وانتقالها الى بنية جمالية مغايرة دون الإيغال في التفاصيل المادية كذلك مقوضاً سردية النص الواقعي بسردية مغايرة او تحقيق سيادة متفردة يمكنها تهميش القيم الفضائية الأخرى لان الفضاء أصبح جزءاً من الشكل فما يجري على الطبيعة يجري على الإنسان في إزاحات شاملة.

لوحة (18)

اسم العمل/ ليلة عيد الميلاد

اسم الفنان/ مارك شاغال

يصور (شاغال) في هذه اللوحة مشهداً لرجل وامرأة في وضعية غرائبية خالية من الجاذبية الأرضية وهما مرتفعان عن سطح الأرض، وقد جسد(شاغال) هذه الفكرة في أكثر من لوحة وبمشاهد متنوعة ، وفي هذه اللوحة كانت مناسبة خاصة وهي العيد السنوي وصور المرأة وهي طائرة نوعاً ما متجهة نحو رأس الرجل الذي ارتفع هو الآخر بمستوى أعلى وملتفاً حولها ورأسه يقترب من رأسها ومتقابل مع وجهها، وفي المكان بعض الأثاث والأنسجة المطرزة وساعة جدارية وفي جهة أخرى شباك يطل على المدينة وبعض مفردات المائدة.

يمكننا القول أن المشهد جسد وضعاً غرائبياً أشبه بالحلم وهنا حاول الفنان أن يداخل المعنى الواقعي بالحلمي وان يفعّل المتخيل من خلال حلمية الأشكال وعوالمها الطفولية ليكون قريباً من عالم الحكايات الشعبية ذات البنية الاجتماعية أو الخرافات ، اذ تتداعى الذكريات ضمن جدلية الحضور والغياب في صور لا تخضع لنظام عقلاني منطقي ،اذ لا يرى من التصوير وسيلة لنقل العالم الواقعي الخارجي وتفسيره ، إنما وسيلة للكشف عن الطاقات الإيحائية والتعبيرية لكوامن النفس الإنسانية فيعطي أولوية للعالم الداخلي متخطياً المرئي في عملية خرق لقواعد الرؤية ومبادئ اللوحة الواقعية ومعاييرها الثابتة وإعادة بنائها على وفق طرائق معالجة وأداء فنية مغايرة، وهنا يقترب من روح الرومانسية في الاشتغال بالحيثيات والأنساق الداخلية بترجيح سجايا العاطفة والبداهة على العقل والانسجام والنظام ، وهذه العلاقات تنم عن عالم لم تعد تحكمه القوانين الكونية الفيزياوية حيث يتلاعب بأشكاله بحرية تامة وخيال، ويخلق حالات جديدة بين المخلوقات وعوالم الطبيعة ذات انزياح زمكاني خاص بالصورة فيعمل في ضوء ذلك في حكم الإمكان والاحتمال ، ويدخل في مغامرات خارقة تقترب من السرد القصصي الأسطوري المقترح بوصفها واقعاً جديداً مغايراً، في محاولة للوصول إلى عالم الحلم واللاوعي في تدخل واضح بين الهو والأنا ، من خلال استعارة

الحالة الحميمية بين الرجل والمرأة، في إشارة إلى النقطة البريتونية بين الواقع واللاواقع إضافة إلى تأشير نوع من الجيولوجيا الأرضية في هلامية الأشكال بما يماثل انزياحات التربة وتغاير سطوحها ، وفي العمل الفني نجد تكويناته تؤجل في الوقت نفسه ارتباطها الحسي وتعمل قريباً من أحلام اليقظة وعوالم اللاوعي غير المنطقي بما يتناسب مع تغييب المنطق في تشكيل تلك العلاقات ليخلق عالماً متخيلاً غير مألوف في العالم الواقعي، فالفنان يقوم بخلق أسطورته بعد أن عدّل من أسطورة الطيران القديمة وفق صياغة جديدة ليقوض من سردية القصص الواقعي المنطقي ، وهو لا يعير اهتماماً للواقع فنراه يوظف الدعاية في فنه كأحدى التقنيات الفكرية التي استخدمتها المدرسة السوريالية والتي تعمل على كسر أفق توقع المتلقي من خلال المفاجئة والدهشة فتضعه في لجة الاغتراب غير المنتظرة ، فلوحته هذه مزدحمة بالمتناقضات ليجعل تعبيره غير عادي فتبدو أشكاله سهلة المنال واستعاراته الواقعية للأشياء في اللوحة لا يعني سوى إخضاعها كلياً لحالته الروحية وافتقارها للعقلانية ، ومن خلال إرباك وتوحيد العناصر المستعارة من أشكاله المتخيلة بالطريقة التي تخضع إلى زمن وفضاء مغاير في انزياح دلالي واضح، فتتضح فيها غرابة الأشكال التي خضعت للتحوير والتحريف وتغيير أحجامها بعد أن بث فيها الحياة والحركة بما يقترب من هذيانات الفنان السوريالي فلا يكتفي باللجوء إلى ميدانه الداخلي بل يقرر كل ظاهرات العالم الخارجي حول فكرته الهاذية في انزياح تركيبي في تقديم الأشكال وتأخيرها . وفي حالة جدل بين الحضور والغياب في تغييب العلاقات الحسية في بناء المنظور ووضع الأشياء دون الاهتمام بطريقة النظر إليها من الخارج وفق زوايا متعددة ، فتبدو الأشكال مشوهة ومحرفة عن الواقع بمنظار العلاقات الحسية في حالة عرض ونفي مستمر للانزياح.

وفي تأرجح الفنان في اتجاهه الأسلوبي بين التعبيرية والسوريالية ، لذا فقد عمد إلى كسر متعمد للسياق الأسلوبي في كسر مقولة العقل ليحل اللاعقل، ليحل محله تطلعه إلى الضروري في ذهنيته ووجدانه وهنا اختلف عن السورياليين فانطلق من جمالية عقلية لاهتمامه بما ورائية المادة للوصول إلى الفكرة وإدماج الذهني الوجداني فيها، ومن هنا يقوم الفنان بنقل العمل من درجة الصفر (شكل واقعي) إلى شكل خالص مغاير للمألوف.

أما الألوان فقد نشرها بحرية مع اختلاف في معالجة المساحات كبسط لون واحد كاللون البرتقالي المحمر في أرضية اللوحة، وتميزها في المعالجة اللونية للأنسجة المزخرفة، لتقويض بنيته اللونية في محاولة لكسر البنية وإعادة التبنين ولأجل تحقيق غنائية خاصة متأتية من تناغم الألوان في موسيقيتها والتشديد على فاعليتها في إثارة الوجدان بشكل مغاير للواقع بل أنها تمتثل إلى الانقطاع والقفزات اللاعقلانية المفاجئة فالمسألة لديه ليست إبداع شكل جديد بل الكشف عن الطاقات الإيحائية والتعبيرية فيه.

لوحة (19)

اسم العمل/ التحويل النرجسي

اسم الفنان/ سلفادور دالي

يصور دالي مشهداً لشكلين متماثلين في الحركة الظاهرية فقط لكن مع التمعن الدقيق نجد الشكل الأيسر يصور جسد امرأة عارية جالسة محنية الرأس على ركبتها بحيث لا تبدو ملامحه يقابله في الشكل الأيمن من العمل شكل لبيضة تخرج منها زهرة بيضاء مع جذورها، تحملها أصابع كف يبدو منها الإبهام والسبابة والوسطى بشكل يتقارب كثيرا مع الهيئة الإنسانية ،والى جانبها حصان صغير الحجم وهزيل الشكل رأسه محن نحو الأرض يماثل انحناء رأس المرأة ، وهناك ديدان تسير على الأرض وتصعد إلى الإبهام مستوى أول في اللوحة وهناك مستوى آخر في عمق اللوحة يتداخل مع المستوى الأول تظهر فيه ارض بهيئة الشطرنج عليها قاعدة لتمثال عاري وبين الشكلين الذين احتلا مركز السيادة في اللوحة هناك أشكال لأشخاص عراة في عمق اللوحة ، أما المستوى الثالث في اللوحة فكان خلف المرأة صخور جبلية ناتئة وخلف اليد والبيضة سماء صافية وغيوم داكنة.

ان هذا التماثل وطريقة الترابط غير المألوفة بين الأشكال جعل المشهد يفلت من هيمنة المركز ومرد ذلك إلى طبيعة النسق الاستعارية ، وبما أن العلاقة بين الشكلين لها حراكها الشكلي فالانزياح يتجلى في مسار تعديلي حيث يحل مستوى بدل مستوى آخر مستوى الأرض ومستوى الماء ومستوى الجبال، متعادلة في الحضور والتمركز المحدد، لتقربها من دلالات متخيلة في طبيعتها الحلمية الغرائبية والتي شكلت بنية مهيمنة حدسية في لعبها الحر، محدثة انزياحاً زمكانياً في تلك المستويات حيث تتسامى البنية الصورية إلى ما فوق المألوف فباتت تلك الأشكال تتعايش بسبب تماثلها بحياة جديدة ازاء العالم المجهول من اجل استعادة حضور تلك الذات المغيبة في العالم المباشر في توتر بين العالم الآني والعالم الآتي.

في محاورة جدلية مع اللاوعي واللامألوف والمتخيل عمد (دالي) إلى نسق آخر في الرؤية التقليدية لمفهوم العمل الفني وإفرازات الشكل والمضمون مستعيضاً عنها

بصورية حلمية جدلية يتداخل فيها المعنى الواقعي بالحلمي وتنزاح معها البنى المشهدية إلى أشارات موحية لينفذ مباشرة إلى دلالات صور اللاوعي الحدسية (شكل الفتاة – شكل اليد والبيضة) .

ينطلق دالي من رؤية حدسية تخيلية تسمح للمصادفة والتحولات لحالات النشوة والأحلام المحمومة والتمثلات الخادعة ومجاورة العناصر المتنافرة وغير المألوفة،و (دالي) الذي يمتلك مثل هذه القوة الهذيانية يحاول ان ينتقل ويطبق نتائج التحليل النفسي لدى (فرويد) ويحمل الوضع الاجتماعي والثقافي والسياسي لعصره موظفاً تقنية إيهامية واقعية لملاحظة الدقة التفصيلية خالقاً بذلك خرقاً لقواعد المنظور الواقعي وقوانينه وطرائق الأداء في محاكاة الواقع المنطقي بينما نجد (دالي) وضع المعقول في قلب اللامعقول وتولد لديه اللامرئي من خلال المرئي نتيجة لذلك اوجد صدمة للمتلقي وتغير في افق توقعه الأمر الذي صاحب تغيراً في التأويل وبالتالي خلق لديه رغبة في التحاور ليقدم فيضاً من التصورات والتوقعات المتباينة، فحدث بذلك اختلاف في الفجوة – مسافة التوتر بين توقع وآخر لانتاج قراءات جديدة تستند إلى إعادة خلق المعنى انطلاقاً من المشهد ذاته خالقاً انزياحاً تركيبياً عبر تقنية (القريب – البعيد) في الجمع بين مستويات اللوحة وفي تحويل الاشكال وتحريفها خارج سياقها ومالوفيتها المعهودة لتغدو أشكاله في انزياح دائم وتحول مستمر.

ويمكن التوقف عند الجنسانية في اعمال (دالي) وفي عمله هذا بالتحديد والذي كان نتيجة لاطلاعه على قضايا التحليل النفسي بحثاً عن تنفيس لا ارادي فردي كما يبدو في أعماله التي تزخر باشكال متآكلة ومتعفنة والتي تشعر المتلقي بانها تفقد اشكالها وتتحول إلى عجائن ناعمة تسيل ببطء في طيوغرافيا ارضية موحلة او رمال متحركة متحولة على الدوام .

تتجلى شكلانية الانزياح في تلاعبه بالاشكال الحسية بشكل مغرب وبالطريقة التي تكتسب تساميها وانفتاحها على اللامعقول واللانهائي في تفعيله للمتخيل من خلال تلك الاشكال الحلمية الذي يحول وجود هذه الأشكال وينقلها من حقيقتها المكانية الوظيفية ، إلى حقيقة جمالية مطلقة، فالتجميع اللامنطقي للأشكال (المرأة المنحنية – الكف والبيضة – النمل – الحصان الهزيل – الأشخاص العراة – ساحة

الشطرنج – الصخور الجبلية –الغيوم الداكنة والسماء الصافية) منح التكوين قابلية الإفلات المستمر من سيطرة المعنى المحدد أو الرؤيا الجاهزة العقلية او المنطقية لتقريبها من الحلم أو ما هو فوق الواقع – أي في حضور الأشكال المتناقضة دوالاً عائمةً وتغييب مدلولاتها ، مقوضة تبعية الدال والمدلول، الأمر الذي جعله يتراوح بين أسلوبية كلاسيكية في الأداء وأسلوبية حداثوية في التصوير ، فبرغم أشكاله الحسية المرئية تمكن من اكسابها طابع التغريب والترميز، لتصبح اشكالاً مجازية مع محيطها المغرب، معلنة أنزياحاً في الدلالة ، أي ان (الشكل المجازي ← الفكرة← المعنى المجازي) في محاورة جدلية عمد النص إلى نسق الرؤية التقليدية وخلخلة البنى الثابتة باتجاه البنى المتحركة حسب طروحات (لاكان) التي تتحول معها بنية العمل الفني إلى بنية الذات اللاواعية المتكونة (بنية خيالية – بنية رمزية – بنية لا واقعية) فالاشكال الواقعية تستند الى منطق صوري يتضاد مع تصورات العقل الواعي اذ يوظف فيها أكثر الأشكال غرابة لذلك تعتمد أعماله ومنها لوحته هذه (التحولات النرجسية) على الخيال الحر الداخلي الذي يراد به الانزياح نحو عوالم اللاوعي (الحلم) فاشكاله مجازية دائمة التحول فالشكل الانساني الذي يمكننا ملاحظة انعكاسه على سطح الماء إلى وهم متلاش نجد له انعكاساً آخر مجاوراً له ليس في الماء ولكن في عالمه الذي يحياه يتمثل بهيئة يد تحمل بيضة في اشارة إلى فعل اليد (التي تعني الجسد) والبيضة (التي تعني العقل أو الفكر) والنمل الذي يسير عليها إشارة إلى تعفنها فكراً وجسداً ، والحصان الهزيل الضعيف الصغير الحجم اشارة إلى ضعف ارادتها وتحكمها باهوائها ، والجبال الصخرية والسماء والغيوم ولعبة الشطرنج والأشخاص العراة وتباين المستويات اشارة إلى تبدل احوالها وتغايرها من بنية إلى اخرى، المشهد برمته تحول إلى مشهد حلمي في تداخل مستوياته والتكثيف الزماني المكاني والنقل وغياب الروابط بين الأشكال ، أي ان الفنان احال المشهد الفني إلى شكل حلمي، والانزياح ذاته هو المظهر الجمالي لشكلانية اللوحة ، اضافة إلى ذلك التحول الجاري في اغلب التكوينات مثلاً الأزاحات الجيولوجية في تحول الأرض إلى ماء ثم إلى ساحة شطرنج منتقلاً في المعنى الحرفي إلى المعنى الانفعالي وخالقاً انزياحاً استبدالياً من خلال استعارته لعنصر المرأة التي تحمل بداخلها عنصراً ذكورياً يدعي الانيمو – بعكس العنصر الأنثوي الذي

يوجد داخل الرجل والذي يسمى الانيموس – وسلسلة التحولات هذه ليست الا حاجة للانزياح النفسي والتنفيس عن المكبوتات والغرائز وهذا التداخل لاشكال سينعكس على الطبيعة النفسية للمتلقي من خلال عنصر الصدفة، وبالتالي يقوض سردية العمل الفني الواقعي، ، وهكذا فالعناصر في المقدمة ستتراجع وتتداخل مع العناصر في وسط المشهد مشكلّة فراغاً نصياً من خلال الأشكال في عمق اللوحة والمتداخلة معها في مستواها ، أوجد (دالي) من خلال الخيال اللامتناهي صلات بين الشيء ونقيضه في ذات الوقت في تبادل للهو والأنا الأعلى ، إذ لا يوجد ما يحدد تأويل الرمزية التي جعلها الفنان منفتحة ومتجددة إلى ما لا نهاية ففي هذه اللوحة يحقق (دالي) ما يمكن عده مستحيلاً من خلال قياسات العقل إلا أنها تمثل وجهاً آخر من الحقيقة المطلقة ، في انزياح تركيبي لعملية التصغير والتكبير بين حجم الإنسان وحجم الحصان وحجم البيضة الصغيرة من الإبهام السبابة وحجم الزهرة المنبثقة عنها دلالة على ضآلة القيم المتحجرة وبهذا المعنى يرتبط المعنى بلا واقع النص وتداعيات الأفكار والصور المتولدة فيه أكثر من ارتباطه بافكار العالم الخارجي،

اذن هذه اللوحة نموذج مثالي لطروحات (سارتر) و(برتيون) بشأن علاقة الرسم بالمطلق من خلال قدرات الخيال وتشغيل طاقة الحلم واللاشعور وجدلية عرض الانزياح ونفيه تتجلى في محاولة (دالي) رسم واقعية مطلقة لا يمكن إدراكها حسياً فمثل هذه الأشكال تفقد صلتها توليداتها في أزمنة وأمكنة وحركات لا تحدها حدود، ولذلك فالأحلام تملك العلل الكافية لذاتها لتشكيل واقع حسي جديد مثل هذا الواقع لا تحكمه قوانين الخيال التي تحتاج إلى يقظة ذهنية ودالي يبحث في حقيقة الإنسان لكونه يبحث في عالم يحمل حقيقة الإنسان وهو داخلي مستتر وليس خارجياً ظاهراً.

لوحة (20)

اسم العمل/ الملخص

اسم الفنان/ خوان ميرو

على الرغم من اشتغال (ميرو) ضمن التيار السوريالي إلا أن أعماله بشكل عام تكشف صلات وثيقة بالتجريدية والتعبيرية ، فنزعة الغرابة والبساطة والتخلي عما هو حسي ومرئي تجعل من أعماله تتخذ احتمالات للقراءة المختلفة.

يؤسس هذا المشهد تكوينات فضائية من الخطوط والألوان والأشكال المجردة ابتدأ بها بسطح لوني بتدرجات البرتقالي والأوكر وألوان رذاذية بنية استخدمت خلفيةً لأشكاله استخدم الفنان شكل الصليب المُحرف عن واقعه بنهايات مستديرة واستطالة لأجد جوانبه وبلون غامق يتدلى منه مستطيل اسود وينتهي من الأعلى بمستطيل أحمر في القسم العلوي من المشهد،وفي اسفل المشهد مستطيل أحمر ودائرة برتقالية وشكل بني عشوائي بمستويات تراتبية وتستقر جميع الأشكال على مساحات لونية تشعرنا بأرضية رملية، بأسلوب سريالي يفضي بإطلاق القوى الخلاقة للاوعي من اسر العقلانية المنطقة.

ينهض الرسم في لوحة (ميرو) بفعل الدهشة والمفاجأة وأفعال الولادة التي تنتجها القوى الفطرية الكامنة في اللاشعور وهو الذي قال : " كنت أجد ضالتي في الشعر والنحت والموسيقى ، في خطواتي اليومية وفي الصخب الذي تثيره الخيول في الحقول وفي صرير العجلات ليلاً ، إن منظر القبة السماوية مثلاً يثير دهشتي .. مساحات فارغة.. آفاق فارغة ، سهول فارغة ، كل شيء يثير فيَّ الدهشة دائماً[1] .

وشكلانية الانزياح في نتاجات كهذه هي من خلال تقصي جمالية مغايرة للجمالية العقلية في التلاعب الحدسي الحر بالأشكال فهو يذهب إلى ما هو سري

---

(1) سيريسي ، الكسندر، عالم خوان ميرو ، في مجلة الثقافة الأجنبية، ترجمة: فخري خليل ، العدد الثالث والرابع ، السنة السادسة والعشرون ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 2005، ص220.

غامض لا مرئي ، فيكسر البنية التقليدية المألوفة في الوعي ويعيد البناء اذ يستمد مخزونه الصوري والرمزي من مخيلة حرة تزخر بالصورة المتلاحقة والتي رسمت له سمات أسلوبه الفريد المنفتح على عالم بدائي طفولي فأتسم بالعفوية والمصادفة والتلقائية التي منحته الحرية في وضع الخطوط والمساحات اللونية وخلق الإيهام من خلال المستطيل الأسود في وسط اللوحة الذي يعد معبراً من الأرضي إلى الأثير من منغلقه الأرضي إلى منفتحة الماورائي من المتناهي إلى اللامتناهي ، فميرو ينتشل من خلال هذا العمل جغرافيا المكان من المحددات ويضعها في اللامتناهي دفعة واحدة، فالمستطيل الأسود عالم لا مرئي يمتلك قوة جذب خفية للحسيات المحاطة به انه يجذب الصليب إلى عالم غيبي مما يمنح سكونية الأشكال المكانية زمناً منفتحاً فهو ينتج أمامه أسباب الرؤية والتخيل ، فالعمق الفضائي اللامحدود قابل للتأويل إلى ما لا نهاية، وارضيته الضبابية الرملية أحالها الفنان إلى مجرد ومضات خافتة من الضوء، في محاولة لمغايرة قواعد المعالجة الفنية للخامة، وهذا العمق الذي أوجده الفنان وأحدثه المستطيل الأسود عمل على تبادلية الآني والآتي في حضور وغياب للجمال والجلال حسب طروحات (كانت) لكونه وجوداً من نوع مغاير منفتح غير منغلق يحيل المتلقي إلى عوالم خفية باعتماده المصادفة وكسر السياق بالمنافرة الفنية، يتبع ذلك قراءة جديدة لعودة السياق بتوصيف المتلقي ذلك المستطيل بأنه شكل خالص أي إحالة المستطيل الأسود العادي من سياقه المألوف من درجة الصفر إلى شكل خالص عند دخوله في سياق العمل الفني أو الخطاب الجمالي وتجانسه ومعايشته مع باقي أشكال العمل الفني وعناصره الخطية واللونية، فقد كان يؤمن بأن الشكل هو ثمرة شيء مبهم.

في لوحة (الملخص) ثمة طاقة خطية تبطنها العفوية والحدس فهو يكشف عن الطاقة الايحائية للاشكال مما يجعل اشكاله محتفظة بسريتها وديمومتها المطلقة في الزمان، إذ ثمة علاقة بين التسمية التي اطلقها الفنان على لوحته والأشكال المرسومة في كونها ملخصاً لرموز كونية، فالفنان انشأ فضاءً جامعاً بين الخلفية التي رسمت من خلال حركة الفرشاة السريعة والتي اكسبت اللوحة جواً من الشفافية من خلال التجريدات العفوية بالأسود والأوكر والتي منحت اللوحة بعداً رمزياً في الفضاء الذي رسمه (ميرو) والذي تجلى فيه الإنزياح الزمكاني، فالبعد المسافي الذي اوجده الفنان بين

التكوينات الممثلة بالمستطيل الأسود والدائرة البرتقالية والخط الذي شكل علامة الصليب أعلى اللوحة لا يفهم منظوراًخطياً بل بعداً خيالياًمن خلال حلمية أشكاله، فالانزياح الشامل في عمله هذا دعا (ميرو) الى أفراغ طاقة اللاوعي فقد اشتغل مع السرياليين على فكرة أفراغ الميتافيزيقي فكراً وتقنية وعمله الحالي خير مثال على فكرة الفراغ الميتافيزيقي فالخط هنا مسكون بطلاقة سابحة في فضاء ممتد والظاهرة في الأبعاد الإيهامية التي ابتدعها (ميرو) في تقنيته وخامته وطريقة أدائه المغايرة التي تمرد بها على مبادئ اللوحة الكلاسيكية فاستلهم طاقة الأحلام معتمداً تداعي الأفكارعلى وفق طروحات (فرويد) وهو ما هيأ لأشكاله اقترانات لا منطقة منزاحة خلخلت النظرة الايقونية اثر الرؤية الداخلية للموضوع والتعامل الحر مع الأشياء لتوليد الأشكال المجازية.

يشتغل الانزياح في لوحة (ميرو) من خلال كسر السياق والمنافرة التي قدمها بأشكاله الهندسية والتضادات اللونية والمستطيل الأسود المنفتح على التوالدات المجازية للمعاني ثم التأرجح بين العثور على الدلالة وضياعها من جديد في اقتراب (ميرو) من القوانين الكونية من الايقاع والتوازن والوحدة. فالانزياح الإيقاعي الكوني يبدو جلياً بالتكوين العام على الرغم من التضادات الخطية واللونية (درجات وتناغم) إلا أن هناك وحدة أحالت مجموع العناصر هذه إلى جمالية كلية، وعمل (ميرو) على اختراق طبقات العمل الفني المتواشجة عبر التحام الشكل بالمضمون الخفي للكشف عن الحقيقة الجوهرية التي يسعى إليها الفنان، هو بمثابة تعديل مستمر للأسطورة لكونها طابعا يسود كل فلسفات التاريخ لأنها تزيغ إلى الكشف عن خطة في العالم من دخوله في الزمان إلى دخوله في الأبدية وهذا ما حاول الفنان ايجاده في الأبعاد الرمزية للأسطورة وعوالمها الماورائية في الرؤية والمفهوم في عمله الفني، فالمستطيل الأسود بمثابة بوابة الدخول إلى العوالم الخفية التي يجعلها مشحونة بمستويات تأويل دلالية ثقافية ترتقي إلى ما فوق المظهر السطحي على البنية العميقة ووفقاً لتأويلية الإثبات عند (بول ريكور) فالأسطورة لا تخفي فقط معنى موجودا من قبل بل تكشف عن آفاق معنى محدد جديد أيضاً، وهو ما أوجده الفنان (ميرو) الذي كشف عن التعديل الأسطوري.

1. المصادر العربية

القرآن الكريم

1. ابتر،ت.ي:أدب الفنتازيا – مدخل إلى الواقع،تر:جبار السعدون،دار المأمون للترجمة والنشر.
2. إبراهيم،زكريا:فلسفة الجمال في الفكر المعاصر،مكتبة مصر دار مصر للطباعة،القاهرة،د.ت.
3. ــــــ،ــــــ:مشكلة الفن ،مكتبة مصر دار مصر للطباعة،القاهرة،1976.
4. إبراهيم،عبد العزيز:استرداد المعنى (دراسة في أدب الحداثة)،دار الشؤون الثقافية العامة،ط1،بغداد،2006.
5. ــــــ،ــــــ:شعرية الحداثة(دراسة)،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2005.
6. ابن منظور،جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري:لسان العرب،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر،ط3 ،القاهرة،ب ت..
7. أبو العدوس،يوسف:الأسلوبية – الرؤية والتطبيق،دار المسيرة للنشر والتوزيع،ط1،عمان-الأردن،2007.
8. أبو ديب،كمال:جدلية الخفاء والتجلي،دار العلم للملايين،ط3، 1984.
9. ــــــ،ــــــ:في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط1،بيروت،1987.
10. ابو ريان :محمد علي:فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة،دار المعارف بمصر،ط4، 1972.
11. ــــــ،ــــــ:تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس الى أفلاطون،ج1،دار المعرفة الجامعية ،1985.
12. ادهم،سامي: العدمية النهلستية،دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع،دار الفارابي،بيروت،2003.
13. ادونيس،الثابت والمتحول ،ج3(صدمة الحداثة)،دار العودة،ط2،بيروت،1979.
14. ــــــ،الصوفية والسريالية، دار الساقي،بيروت،1992.
15. ــــــ:الثابت والمتحول(بحث في الإبداع والإتباع)ج4،دار الساقي ، ط4،بيروت،2002.
16. أرسطو،صنعة الشعر،تر:محمد عياد شكري،طباعة دار الكتاب العربي،القاهرة،1967.
17. اسكندر،يوسف:اتجاهات الشعرية الحديثة(الأصول والمقولات)،سلسلة رسائل جامعية، ، دار الشؤون الثقافية العامة،ط1،بغداد،2004.

18. إسماعيل،عزالدين:الأسس الجمالية في النقد العربي،دار العودة ،دارالثقافة،بيروت،دت

19. ـــــ،ـــــ:الفن والإنسان،دار القلم،ط1،بيروت،1974.

20. الأصفر،عبد الرزاق:المذاهب الأدبية عند الغرب،(دراسة)،مطبعة اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1999.

21. أفلاطون: محاورة تيتانيوس ، تر:أميره حلمي مطر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1982.

22. ألدروبي ،سامي:علم النفس والأدب،دار المعارف،القاهرة،1971.

23. اليافي،نعيم:أطياف الوجه الواحد(دراسات نقدية في النظرية والتطبيق)،مطبعة اتحاد الكتاب العرب،ط1 ،دمشق،1997.

24. امهز،محمود:الفن التشكيلي المعاصر(1870-1970)التصوير،دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر،بيروت،1981.

25. أمير،عباس:العمل الأدبي من المعنى الى الشكل(مدخل معرفي إسلامي)،دار فكر للطباعة والنشر والتوزيع،دمشق،2004.

26. امين،عثمان:رواد المثالية في الفلسفة الغربية،دار الثقافة للطباعة والنشر،ط2،القاهرة،1975.

27. اوفسيانكوف.م،ز.سمير نوفا:موجز تاريخ النظريات الجمالية،تر:باسم السقا،دار الفارابي،بيروت،1979.

28. اوهر،هورست:روائع التعبيرية الألمانية،تر:فخري خليل،مر:محسن الموسوي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1989.

29. ايفانكوس،خوسيه:نظرية اللغة الأدبية،تر:حامد ابو احمد،مكتبة غريب ،ط1 ،القاهرة،1992.

30. أيكن،هنري:عصر الايدولوجيا،تر:محي الدين صبحي،دمشق،1971.

31. باجو،دانييل هنري:عن نظرية التلقي،تر:غسان السيد،دار الغد ،ط1،دمشق،2000.

32. بارت،رولان وآخرون:نظرية القراءة من البنيوية الى جماليات التلقي،تر:عبد الرحمن ابو علي،دار الحوار للنشر والتوزيع،ط1،سوريا،2003.

33. ـــــ،ـــــ: التحليل النصي،ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي،منشورات الدار البيضاء،ب ت.

34. باومر،فرانكلين ل:الفكر الأوربي الحديث(الاتصال والتغير في الأفكار ج1ج2ج3،تر:احمد حمدي محمود،الهيئة المصرية العامة للكتاب،.1988

35. باونيس،الآن:الفن الأوربي الحديث،تر:فخري خليل،مر:جبرا إبراهيم جبرا،دار المأمون للترجمة والنشر،وزارة الثقافة والإعلام،بغداد،1990.

36. بدوي،عبد الرحمن: مدخل جديد الى الفلسفة،دار المعارف الإسلامية ،ط1،الناشر:مدين،1974.

37. ـــــ،ـــــ:دراسات في الفلسفة الوجودية،ط3،بيروت،1973.

38. ـــــ،ـــــ:شوبنهاور،وكالة المطبوعات،دار القلم،بيروت- لبنان،1942.

39. ـــــ،ـــــ:فن الشعر(أرسطو)،دارالثقافة،بيروت،1973.

40. ـــــ،ـــــ:موسوعة الفلسفة،ج2،منشورات ذي القربى،ط1،قم،1427.

41. ـــــ،ـــــ:ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية،القاهرة ،1946.

42. براد بري،مالكم وجيمس ماكفارلن:الحداثة،تر:مؤيد حسن فوزي،دار المأمون للدراسات والنشر،بغداد،1987.

43. برتيملي،جان:بحث في علم الجمال،مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر،القاهرة- نيويورك،ب ت.

44. برجسون،هنري:التطور المبدع،تر:جميل صليبا،اللجنة اللبنانية لنشر الروائع ،ط1،بيروت،1981.

45. ـــــ،ـــــ:الفكر والواقع المتحرك، تر:سامي ألدروبي،مطبعة الإنشاد،دمشق،ب ت.

46. بريتون،اندريه:بيانات السريالية،تر:صلاح برمدا،منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق،1987.

47. البسيوني،محمود:الفن الحديث- رجاله مدارسه أثاره التربوية،دار المعارف بمصر،ط1، .1965

48. البكاري،كمال:ميتافيزيقا الإرادة،دار الفكر العربي،ط1،بيروت،2000

49. بليث،هنريش:البلاغة والأسلوبية،ترجمة وتقديم وتعليق:محمد العمري،منشورات سال،ط1،الدار البيضاء،1989.

50. بيرمان،ميشال:حداثة التخلف،مؤسسة عيبال للدراسات والنشر،قبرص،1993.

51. تحريشي،محمد: النقد والأعجاز(دراسة)،من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،2004..

52. تودوروف ،تزفتان آخرون:في أصول الخطاب النقدي ،ترجمة وتقديم:احمد ألمديني،دار الشؤون الثقافية العامة،ط1،بغداد،1987.

53. ـــــ،ـــــ:الشعرية ،تر:شكري المبخوت ورجاء سلامة،دار توبقال، المغرب،1987.

54. توفيق،محمد سعيد:ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور،دار التنوير للطباعة ،ط1،بيروت،1983.

55. تومبكنز،جين ب:نقد استجابة القارئ من الشكلانية الى مابعد البنيوية ،تر:حسن ناظم وعلي حاكم ،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،1999.

56. تيغيم،فان فيليب:المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا،تر:فريد انطونيوس،منشورات عويدات،ط1،بيروت-باريس،1983.

57. الجرجاني،السيد شريف:التعريفات،مكتبة لبنان،بيروت،د ت.

58. الجرجاني،عبد القاهر:دلائل الإعجاز- تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر،بيروت،1987.

59. جماعة من الباحثين:نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس)تر:إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين،ط1، 1982

60. الجواد،إبراهيم عبد الله:الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث،وزارة الثقافة ،الأردن،1997.

61. جيرو،بيير: الأسلوب والأسلوبية،تر:منذر عياشي،مركز الإنماء القومي،بيروت،ب ت.

62. الحاج،كميل:الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي،مكتبة لبنان،بيروت،2000.

63. حجازي،سمير:قضايا النقد والفكر الحديث،الدار البيضاء،1983.

64. حرب،علي:نقد النص،المركز الثقافي العربي،بيروت،1993.

65. ـــــ،ـــــ:هكذا اقرأ مابعد التفكيك،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1،بيروت،2005.

66. الحربي،فرحان بدري:الأسلوبية في النقد العربي الحديث،(دراسة في تحليل الخطاب)،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط1،بيروت،2003.

67. حسن،حسن محمد:مذاهب الفن المعاصر،دار الفكر العربي للطبع والنشر،ب ت.

68. الحفني،عبد المنعم،معنى الوجودية،مكتبة القاهرة،ب ت.

69. حمودة،عبد العزيز:المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك،،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،1998.

70. خالد،عبد الكريم هلال:الاغتراب في الفن،دراسة في الفكر الجمالي العربي المعاصر،منشورات جامعة قار يونس،بنغازي،1995.

71. خضير،ناظم عودة:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان،1997.

72. خطابي،محمد:لسانيات النص ،المركز الثقافي العربي،ط1،بيروت،1991.

73. الخطيب،حسام:الأدب الأوربي تطوره ونشأة مذاهبه،توزيع مكتبة أطلس،دمشق،1972.

74. خليفة،مشري:سلطة النص،السلسة النقدية(كريتيكا)،الكتاب الثالث،منشورات الاختلاف،ط1،رابطة الاختلاف، الجزائر،2000.

75. خمري،حسين:الظاهرة الشعرية(الحضور والغياب) دراسة،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001.

76. ____،____:نظرية النص من بنية المعنى الى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم،ناشرون،ط1،منشورات الاختلاف،الجزائر،2007.

77. الداوي،عبد الرزاق:موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر،دار الطليعة،ط1،بيروت،1992.

78. الددة،عباس رشيد:الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب،سلسلة الفكر العراقي الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة،ط1،بغداد،2009.

79. دوبيليسيس،أيفون: السريالية ،تر:هنري ،زغيب ، منشورات،عويدات،بيروت،1983.

80. رابو برت ، أ. س:مبادئ الفلسفة ،تر:احمد أمين ،مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،القاهرة،1958.

81. الرازي،محمد أبي بن بكر:مختار الصحاح،مكتبة لبنان- بيروت،1985.

82. الرباعي،إحسان عرسان:المختصر في تاريخ الفن العالمي،دار نور الدين للطباعة والنشر والتوزيع ،،ط1،الأردن، 2002.

83. رسول،رسول محمد:الحضور والتمركز- قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2000.

84. روجرز،فرانكلين ر:الشعر والرسم،تر:مي مظفر،دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد،1990.

85. الرويلي،ميجان وآخر:دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،بيروت،ب ت.

86. ريد،هربرت:الفن الآن- مقدمة في نظرية الرسم والنحت الحديثين،ت:فاضل كامل،وزارة الثقافة والإعلام،الشارقة،الإمارات،2001.

87. ـــــ،ـــــ:الموجز في تاريخ الرسم الحديث،تر:لمعان البكري،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1989.

88. ـــــ،ـــــ:حاضر الفن،تر:سمير علي،وزارة الإعلام،بغداد،1983.

89. ـــــ،ـــــ:معنى الفن،تر:سامي خشبة،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط2، 1986.

90. ريفاتير،ميكائييل:محاولات في الأسلوبية الهيكلية،تر:دولاس،تقديم:عبد السلام المسدي،حوليات الجامعة التونسية،المطابع التونسية الرسمية،تونس،ع(10)1993.

91. ـــــ،ـــــ:معايير تحليل الأسلوب،ترجمة وتقديم :حميد لحمداني،منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية(دراسات سال)،ط1،دار النجاح الجديدة،1993.

92. ريكور،بول:الوجود والزمان والسرد،ترجمة وتقديم:سعيد الغانمي،تحرير:ديفيد وورد،المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء،1999

93. الزيات،احمد حسن، وآخرون: المعجم الوسيط ،مجمع اللغة العربية،مؤسسة الصادق للطباعة والنشر،مطبعة باقري ،ط5،إيران،1426.

94. زيادة،معن:الموسوعة الفلسفية العربية،ج1،معهد الإنماء العربي،1988.

95. الزين،محمد شوقي:الإزاحة والاحتمال(صفائح نقدية في الفلسفة الغربية)،الدار العربية للعلوم(ناشرون)،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 ،2008.

96. زيناتي،جورج:رحلات داخل الفلسفة الغربية،دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع،ط1،بيروت- لبنان،1993.

97. سارتر،جان بول،الوجود والعدم،تر:عبد الرحمن بدوي،دار الآداب،بيروت،1966.

98. ـــــ،ـــــ:الوجودية مذهب أنساني،منشورات مكتبة الحياة،بيروت،ب ت.

99. ساغان.كارل: الكون،تر:نافع ايوب،عالم المعرفة،الكويت،1993.

100. سانتيانا،جورج:الإحساس بالجمال،تر:محمد مصطفى،مشروع النشر المشترك، ،مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر،القاهرة،نيويورك،ب ت.

101. سبيلا،محمد:الحداثة ومابعد الحداثة،مركز دراسات فلسفة الدين ،بغداد،2005.

102. ستروك،جون: البنيوية ومابعدها من ليفي شتراوس الى دريدا،تر:محمد عصفور،عالم المعرفة ،العدد(206)،1996.

103. ستولنتيز،جيروم:النقد الفني:تر:فؤاد زكريا،المؤسسة التربوية للدراسات والنشر،بيروت،ب ت.

104. سلون،رامان:النظرية الأدبية المعاصرة،تر:سعيد الغانمي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،دار الفارس للنشر والتوزيع،ط1،عمان،1996.

105. سهيل،موسى زناد:الشعر والأسطورة،دار الشؤون الثقافية العامة،ط1،بغداد،2008.

106. السيد علاء الدين رمضان:ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1996.

107. سيرولا،موريس:الفن التكعيبي،تر:هنري زغيب،منشورات عويدات،بيروت- باريس،ط1، 1983.

108. الشاروني،حبيب:بين برجسون وسارتر،دار المعارف،مكتبة الدراسات الفلسفية ،مصر،1963.

109. شاهين،ذياب:التلقي والنص الشعري، دار الكندي للنشر ، ط1،الأردن،2004.

110. شايغان،.داريوش:أوهام الهوية،تر:محمد علي مقلد،دار الساقي،لندن،1993.

111. شحيد،جمال:الأدب والحداثة،مؤسسة عيبال للطباعة والنشر،دمشق،2002.

112. شريم،جوزيف ميشال:دليل الدراسات الأسلوبية ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط1،بيروت،1997.

113. الشهرستاني:الملل والنحل،ج4،مكتبة محمد علي سبيح وأولاده بميدان الأزهر،القاهرة،1964.

114. الشوك، علي:الدادائية بين الأمس واليوم،طبع بمساعدة وزارة الثقافة والإعلام العراقية، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر.

115. شتاينتز،هورست:التلقي والتأويل ،تر:احمد هاشم،دار الشؤون الثقافية العامة،القاهرة،1981.

116. صاحب،زهير،وآخرون:دراسات في بنية النص،دار مكتبة الرائد العلمية،ط1،عمان،2004

117. ــــــ،ــــــ:الفنون السومرية، جمعية الفنانين التشكيليين،سلسلة عشتار الثقافية، طبع دار ابكال للطباعة والتصميم ،بغداد ،2005.

118. صالح،صلاح وآخرون: في الشعرية البصرية،،الناشر:دائرة الثقافة والإعلام،الشارقة،ط1،الإمارات،1997.

119. الصباغ،رمضان: الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط1،الإسكندرية،1998.

120. الصكر،حاتم:مالا تؤديه الصفة (المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية)،دار كتابات،ط1،لبنان- بيروت،1993.

121. صليبا،جميل:المعجم الفلسفي،ج1،مطبعة سليما نزادة،الناشر ذوي القربى،ط1، 1385.

122. الطالب ، محمد هايل:قراءة النص الشعري لغة وتشكيلا- نزار قباني نموذجا تطبيقيا،دار الينابيع،ط2،دمشق،2008.

123. طاليس،أرسطو: فن الشعر،تر:عبد الرحمن بدوي،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،1953.

124. العاني،شجاع:قراءات في الأدب والنقد(دراسة)،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2000.

125. عباس،راوية عبد المنعم:الحس الجمالي وتاريخ الفن،(دراسة في القيم الجمالية والفنية)،ط1،دار الطليعة ،بيروت،1986.

126. عبد الحميد،شاكر:التفضيل الجمالي(دراسة سيكولوجية التذوق) ،مطبعة جروس برس،ط1،طرابلس- لبنان،1994.

127. ـــــ،ـــــ:العملية الإبداعية في فن التصوير،سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،1987.

128. عبد المطلب محمد:البلاغة العربية- قراءة أخرى ،الشركة المصرية العالمية ،لونجمان،ب ت.

129. عبد المعطي رؤوف:نصوص ومصطلحات فلسفية،دار الكتب العلمية ،ط1،بيروت- لبنان،1993.

130. عبد حيدر:علم الجمال آفاقه وتطوره،دارالكتب للطباعة والنشر،ط2،بغداد،2000.

131. عبو،عبد القادر:فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصر،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2007.

132. عبود،حنا:النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري(دراسة)منشورات،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1999.

133. عبود،حنا:الحداثة عبر التاريخ،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1989.

134. عبيد،محمد صابر:تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي ، دار الحوار للنشر،والتوزيع،ط1،سورية،2007.

135. عجيل،لويس: المنجد في اللغة العربية المعاصرة،تحرير:أنطوان نعمة وآخرون،مراجعة:مأمون الحموي وآخرون،دار المشرق ،بيروت،2008.

136. عدد من الفلاسفة السوفيت: الجمال في تفسيره الماركسي،تر:يوسف الحلاق،مر:أسماء الصالح،منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي،ب.ت.

137. عدرة،غادة المقدم:فلسفة النظريات الجمالية ،مطبعة جروس برس،طرابلس- لبنان،1986.

138. العلاف،علي جعفر:الشعر والتلقي(دراسة نقدية)،دار الشروق للنشر والتوزيع،ط1،عمان،2002.

139. العمري،محمد:تحليل الخطاب الشعري- البنية الصوتية في الشعر،الدار العالمية للكتاب،الدار البيضاء،ط1، 1990.

140. عناني،محمد محمد:النقد التحليلي،مكتبة الانجلو المصرية دار الجيل للطباعة،مكتبة النقد الأدبي،القاهرة،ب ت.

141. العناني،محمد:المصطلحات الأدبية الحديثة،الشركة المصرية العامة للنشر،طبع في دار نوبار للطباعة،ط1،بيروت-لبنان،ناشرون،1996.

142. عواد،علي:شفرات الجسد،دار أزمنة،عمان،1996.

143. عوض،يوسف نور: نظرية النقد الادبي الحديث،دار الأمين للنشر والتوزيع،ط1،القاهرة،1996.

144. عياد،شكري محمد:اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربي ،انترنشنال برس،ط1،القاهرة،1988.

145. ـــــ،ـــــ:المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين،سلسلة عالم المعرفة ،الكويت، 1993.

146. عياشي،منذر:مقالات في الأسلوبية،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1980.

147. العيد،يمنى: في القول الشعري،دار توبقال،الدار البيضاء،ط1، 1987.

148. ـــــ،ـــــ: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،دار الفارابي ،بيروت،ط1، 1990

149. عيلان،عمر:في مناهج تحليل الخطاب السردي،سلسلة دراسات(2)منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2008.

150. الغذامي،عبد الله:الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التفكيكية،مطابع دار البلاد،جدة-السعودية،ط1، 1985،.

151. غركان،رحمن:مقومات عمود الشعر-الأسلوب في النظرية والتطبيق،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2004.

152. غونيلاس،رث باركن:الأدب والتحليل النفسي،تر:حنا عبود،مكتبة الأسد،منشورات وزارة الثقافة والإعلام ،دمشق،2006.

153. فانيمو،جياني:نهاية الحداثة- الفلسفات العدمية في ثقافة مابعد الحداثة ،تر:فاطمة ألجيوشي ، وزارة الثقافة، دمشق، 1998.

154. فاولي،والاس:عصر السريالية تر:خالدة سعيد،منشورات نزار قباني،بيروت،1967.

155. فرانكفورت وآخرون:ماقبل الفلسفة،تر:جبرا إبراهيم جبرا،مر:محمود أمين،دار مكتبة الحياة،د ت.

156. فراي،ادوارد:التكعيبية،تر:هادي الطائي،دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد،1990.

157. فرنسيس،مريم:في بناء النص ودلالته- محاور الإحالة الكلامية،دراسات لغوية(2)وزارة الثقافة،مكتبة الأسد،ط1،دمشق،1998.

158. فرويد،سيجموند: تفسير الأحلام،تر،مصطفى صفوان،دار المعارف ،ط2،القاهرة،1969.

159. ـــــ،ـــــ:حياتي والتحليل النفسي،تر:مصطفى زيوروعبد المنعم المليجي،دار المعارف،ط2،القاهرة،1987.

160. فضل،صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب،ط1، بيروت، 1995.

161. فضل،صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة،ط3،بغداد،1987.

162. ـــــ،ـــــ:بلاغة الخطاب وعلم النص ،سلسلة عالم المعرفة ،الكويت ،ب ت.

163. ـــــ،ـــــ:علم الأسلوب- مبادئه إجراءاته،مؤسسة مختار القاهرة،1992.

164. فلانجان ،جورج :حول الفن الحديث ،تر: كمال الملاح ،دار المعارف ، القاهرة، 1962.

165. القضاة،محمد: الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة،ط2،بغداد،1982.

166. القعود،عبد الرحمن محمد :الإبهام في شعر الحداثة،مطابع السياسة،سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الاعلى للثقافة والفنون،الكويت،2000.

167. كاروج،ميشيل:اندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ، تر:الياس بدوي،دمشق،1973.

168. كاسيرر،ارنست:الدولة والأسطورة،تر:احمد حمدي خاكي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،د ت.

169. كرستيفا،جوليا:علم النص،تر:فريد الزاهي،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1، 1991.

170. كرم،يوسف،تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم، بيروت - لبنان ،ب ت .

171. كرم،يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة،دار القلم،بيروت،ب.ت.

172. كروتشه: المجمل في فلسفة الفن،تر:سامي ألدروبي،دار الفكر العربي،مطبعة الاعتماد،ط1 1974.

173. كوشي،عمر:أقلمة المفاهيم- تحولات المفهوم في ارتحاله،الدار البيضاء ،المركز الثقافي العربي ،بيروت،2002.

174. كوهن،جان:بناء لغة الشعر،ترجمة وتعليق:احمد درويش،مكتبة الزهراء القاهرة،ب ت.

175. :___،___: بنية اللغة الشعرية،تر:محمد الولي ومحمد العمري،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1،المغرب،1986.

176. كيلله،كوفالسون:المادية التاريخية- دراسة في نظرية المجتمع الماركسي،ج1،تر:الياس شاهين،دار التقدم،موسكو،ب ت.

177. كيليطو،عبد الفتاح:المقامات(السرد والأنساق الثقافية)دار توبقال للنشر،ط1،الدار البيضاء،المغرب،1993.

178. لاينز،جون :اللغة والمعنى والسياق،تر:عباس صادق الوهاب،دار الشؤون الثقافية العامة،آفاق عربية،ط1،بغداد،1987.

179. لحمداني،حميد:القراءة وتوليد الدلالة(تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)،المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء، المغرب،2003.

180. لوكا تش،جورج:تحطيم العقل،ج2،تر:الياس مرقص،دار الحقيقة،ط1،بيروت،1981 .

181. لويس،جون:مدخل الى الفلسفة،،تر:أنور عبد الملك،دار الحقيقة للنشر،ط3،بيروت،1978.

182. ليماري،جان: الانطباعية،تر:فخري خليل،مر:جبرا إبراهيم جبرا،دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد،1987.

183. ماكوري،جون:الوجودية،تر:إمام عبد الفتاح،مر:فؤاد كامل،سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،ع58،الكويت،1982.

184. المبارك،عدنان:الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد،منشورات وزارة الثقافة والإعلام ،دار الحرية للطباعة،دار الحرية للطباعة،بغداد،1973.

185. مبارك،محمد رضا:اللغة الشعرية في الخطاب النقد العربي(تلازم التراث والمعاصرة)وزارة الثقافة والإعلام، ، دار الشؤون الثقافية العامة،ط1،بغداد،1993.

186. مجاهد،مجاهد عبد المنعم: جدل النقد وعلم الجمال،دار الثقافة للنشر والتوزيع،القاهرة،1977.

187. ـــــ،ــــ عبد المنعم:علم الجمال في الفلسفة المعاصرة،دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة،1977.

188. مجموعة مؤلفين:مفهومات في بنية النص،تر:وائل بركات،دار معد،ط1،سورية،1966.

189. مجموعة من الفلاسفة السوفيت:الجمال في تفسيره الماركسي،تر:يوسف الحلاق،مر:أسماء صالح،منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي،ب ت.

190. محمد،سماح رافع:المذاهب الفلسفية المعاصرة،مكتبة مدبولي،ط1،مصر،1973.

191. مدكور،إبراهيم:المعجم الفلسفي،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،القاهرة،1979.

192. المسدي،عبد السلام:الأسلوبية والأسلوب،الدار العربية للكتاب،تونس،1977.

193. مسعود،جبران:الرائد- معجم الفبائي في اللغة والإعلام،دار العلم للملايين،ط3،بيروت-لبنان،2005.

194. مشري،خليفة: سلطة النص،السلسلة النقدية(كريتيكا)،منشورات الاختلاف،رابطة كتاب الاختلاف،ط1،الجزائر،2000.

195. مطر ،أميرة حلمي:فلسفة الجمال نشأتها وتطورها،،دار الثقافة للنشر والتوزيع،د.ت.

196. مطر، أميرة حلمي : فلسفة الجمال من أفلاطون الى سارتر،دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة ،1974

197. المناصرة،عز الدين:علم الشعريات(قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)،دار مجد لاوي للتوزيع والنشر،ط1،عمان- الأردن،2007.

198. الموسوعة الفلسفية المختصرة،نقلها الى العربية: كامل،فؤاد وآخرون منشورات مكتبة النهضة،بغداد،دار القلم- بيروت،1983.

199. مولر،جوزيف أميل:الفن في القرن العشرين،تر:مها فرج الخوري،ط1،دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة،دمشق،1988.

200. مولر،جي.اي وفرانك ايلغر:مئة عام من الرسم الحديث،تر:فخري خليل،مر:جبرا إبراهيم جبرا،دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد،1988.

201. مونان،جورج:مفاتيح الألسنية،تر:الطيب البكوش،منشورات سعيدان،تونس،1994.

202. مونرو،توماس:التطور في الفنون،ج1ج2،نقله الى العربية:محمد علي ابو درة،مر:احمد نجيب هاشم،الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،1971.

203. .ناظم،حسن:البنى الأسلوبية(دراسة في أنشودة المطر للسياب)،الناشر المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء- المغرب،بيروت- لبنان،2002.

204. نبختون،باتيشياكار:التأمل،تر:إقبال أيوب،مر:عزيز المطلبي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1986.

205. النصراوي،محمد: طيف المنطقة المقدسة- حفريات نقد ما بعد الحداثة،دار الشؤون الثقافية العامة،ط1وبغداد،2006

206. نوكس،أ:النظريات الجمالية،تر:محمد شفيق شياع،منشورات حسون الثقافية،بيروت،1985.

207. نيتشه،فردريك:الفلسفة في العصر الماساوي الإغريقي،تر:سهيل القش،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط1،لبنان،1981.

208. نيكلسون،أيين:الزمان المتحول- ضمن فكرة الزمان عبر التاريخ،تر:فؤاد كامل،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،1992.

209. هاف،كراهام: الأسلوبية والأسلوب،تر:كاظم سعد الدين،دار آفاق عربية،بغداد،1985.

210. هاوزر،ارنولد:الفن والمجتمع عبرالتاريخ،ج1،تر:فؤادزكريا،المؤسسة العربية للدراسات والنشروالتوزيع،ط2،بيروت،1981.

211. هلال ،محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة،دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ،1973.

212. ــــ،ــــــ: الرومانتيكية، دار العودة،بيروت،1973.

213. هولب،روبرت،نظرية التلقي-مقدمة نقدية،تر:عز الدين إسماعيل،ط1،النادي الأدبي الثقافي بجدة،1994.

214. هيث،ادرين:الفن التجريدي – أصله معناه،تر:محمد علي الطائي ، مطبعة اليقظة،بغداد،1988.

215. هيجل: المدخل الى علم الجمال،تر:جورج طرابيشي،دار الطليعة للطباعة والنشر،ط2،بيروت،1980.

216. ويس،احمد محمد:الانزياح في التراث النقدي والبلاغي،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2002.

217. ــــــ،ــــــ:الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،دار مجد ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط1،بيروت- لبنان،2005.

218. ويليك،رينيه وأوستن وارين:نظرية الأدب،تر:محي الدين صبحي،مر:حسام الخطيب،مطبعة خالد ألطرابيشي، الأدبي المعاصر 1972.

219. ــــــ،ــــــ :مفاهيم نقدية،تر:محمد عصفور،عالم المعرفة، الكويت، 1987.

220. ويمزات،ويليام وبروكس كلينث:النقد الأدبي – تاريخ موجز،تر:محي الدين صبحي،مطبعة جامعة دمشق،1973.

221. ياكوبسون،رومان: قضايا الشعرية،تر:محمد الولي ومبارك حنون،،دار توبقال،المغرب،1988.

222. يوسف،احمد:القراءة النسقية- سلطة النص ووهم المحايثة،الدار العربية للعلوم،ناشرون،منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر،2007.

223. يونج،كارل غوستاف وجماعة من العلماء:الإنسان ورموزه،تر:سمير علي، سلسلة الكتب المترجمة(120)،دائرة الشؤون الثقافية العامة ، ،بغداد،1984.

الأطاريح والرسائل

224. الاعسم،عاصم عبد الأمير،جماليات الشكل في الرسم العراقي المعاصر،أطروحة دكتوراه غير منشورة،كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد،1997.

225. الأنصاري،حسين:إشكالية التلقي في العرض المسرحي العراقي،أطروحة دكتوراه غير منشورة،جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة،1997

226. الخزاعي،عبد السادة عبد الصاحب:الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة،أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد،1997.

227. الشيخ علي،محمد سالم:الأسس الفلسفية لنقد مابعد البنيوية،أطروحة دكتوراه غير منشورة،كلية الآداب- جامعة الموصل،2000.

228. عطا،وفاء حسين:التوافقية بين التحليل والتفكيك منهجا نقديا للفن التشكيلي المعاصر،رسالة ماجستير غير منشورة،كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد،2000.

229. ماجد،علي مهدي:الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث،أطروحة دكتوراه غير منشورة،كلية التربية الفنية- جامعة بابل،2003.

الدوريات والمجلات

230. أبو زيد،احمد: النصوص والإشارات،قراءة في فكر رولان بارت،في:مجلة عالم الفكر،مج(11)ع (2)الكويت،1980.

231. ادونيس:في قصيدة النثر،في:مجلة شعر،ع(14)بيروت،1960.

232. آيزر،فولفغانغ:التفاعل بين النص والقارئ،تر:الجلالي الكدية،في: مجلة دراسات سيميائية أدبية لساني،ع (7)،المغرب،1999.

233. بارت،رولان: النقد والحقيقة،تر:إبراهيم الخطيب،في:مجلة الكرمل،ع(11)،مؤسسة الكرمل الثقافية،فلسطين،رام الله،1984.

234. بنيس،محمد: بيان الكتابة،في: مجلة الثقافة الجديدة،السنة الخامسة،ع(19)،الدار البيضاء،د ت.

235. جعفر،عبد الكريم راضي:بنية الرمال المتحركة،في:مجلة الأقلام، ع(3)مايس- حزيران،السنة43،وزارة الثقافة،دار الشؤون الثقافية العامة، ،بغداد،2008.

236. جميل،جلال:العلاقة بين الاسلوب والشعرية،في: جريدة الوثام،ع(2)30-5-2003.

237. جواد،إبراهيم:الحداثة في الفكر والأدب،في: مجلة النبأ،ع(27)،كانون الأول،2004.

238. حسن،ذو الفقار:فاسيلي كاندنسكي،في:مجلة آفاق عربية،ع(2)،السنة(5)،تشرين الأول،1979.

239. حسنين،مجدي:المستجدات الحضرية بين الحداثة والنهضة،في:مجلة آفاق عربية،ع (1)نيسان،1990.

240. الحمداني،إبراهيم محمود:مفهوم أفق التوقع ،في:مجلة فواصل،ع (1)بغداد،2004.

241. الخزاعي،عبد الرضا:حداثوية المعاينة النقدية في نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني،في: مجلة الطليعة الأدبية،ع 3،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1999.

242. خلف،خضير حسن:قصيدة النثر انعطافة في عملية الخلق الفني،في:مجلة الأقلام، مايس- حزيران،ع(3)،السنة (43) ،دار الشؤون القافية العامة، بغداد،2008.

243. الدليمي،مشحون حردان:تأويل المظهر البلاغي في النقد العربي، في:مجلة الموقف الثقافي،ع (34)دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،2001

244. رفقة،فؤاد:شعراء ألمانيا في أزمة،في:شعر،ع(37)،خريف،1967.

245. السامرائي،ماجد صالح:الفكر الغربي من إشكاليات النهضة الى إشكاليات الحداثة،في:مجلة الأقلام،ع(4)بغداد،2001.

246. سيريسي ، الكسندر، عالم خوان ميرو ، في مجلة الثقافة الأجنبية، ترجمة: فخري خليل ، العدد الثالث والرابع ، السنة 26،دار الشؤون الثقافية العامة ، ، بغداد، 2005.

247. الشاروني،صبحي: المذهب ألتأثيري في الفن التشكيلي،في:مجلة أفاق عربية،ع(3)دار ،الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1978.

248. صالح،قاسم حسين: المبدعون في تاريخ الفن الإنساني،في:مجلة،فنون عربية،ع(2)لندن،1981.

249. طلبة ،منى:الهرمينوطيقا-المصطلح والمفهوم،مجلة ابداع،ع 4،ابريل 1998.

250. فيجن،فرانك شوبر:نظرية التلقي ،في:مجلة: الآداب الأجنبية، ع (88)،اتحاد الكتاب العرب، ،1996.

251. كينبرغ،جان ماري:من الأسلوبية الى الشعرية،تر:فريدةالكناني،في:مجلة نوافذ(علامات على النقد)،النادي الثقافي السعودي،ج33،سنة1999.

252. مصمولي،محمد:لاحداثة بغير ابداع ولا إبداع بغير حداثة،في:مجلة الشعر التونسية،1983،السنةالاولى،ع(4).

253. ميرديو،فلورنس:الابداع وعملية التشويه عند بيكاسو،تر:جبار حنون،في:مجلة الثقافة الاجنبية،دار الشؤون الثقافية العامة،ع(1)السنة 31،بغداد،2010

254. ميكاروفسكي،يان:اللغة المعيارية واللغة الشعرية،تر:الفت الروبي، في مجلة: فصول،مج(5)، ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة،1984 .

255. هيئة التحرير: رومان ياكوبسون والوظيفة الشعرية،في:مجلة الثقافة الأجنبية، ع (3)السنة 29، دار الشؤون الثقافية العامة، ،بغداد،2008.

256. وادي،علي،شناوة:الانزياح وتقويض منظومة الأنساق العقلية في الخطاب البصري لفن ما بعد الحداثة،في:جريدة الأديب،السنة السادسة،ع(181)،شباط،2009.

257. ويليك،رينيه:الأسلوبية والشعرية والنقد،تر:حازم مالك،في: مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة29،ع (3)،دار الشؤون الثقافية العامة،، بغداد،2008.

المواقع الالكترونية :

258. اللبدي،أيمن:في الشعرية والشاعرية،ج1،شبكة الانترنيت العالمية،موقع ناشري الالكتروني،2003.

259. http, //www; aklaaam- net/ forum/show thread–php ? 5244 4-5-2008

المقابلات الشخصية :

260. مقابلة مع م. ضياء العرنوسي،كلية التربية-جامعة بابل،14-4-2010.

261. مقابلة مع أ.م.د. محمد عبد الرضا ابوخضير،كلية الفنون الجميلة- جامعة بابل 20-4- 2010 .

المصادر الأجنبية

262. Arnason .H.H: A History of Modern Art , Painting ,Sculpture, Architecture ,Thomes, and Hudson, London, 1981.

263. Clay ,Jean: Modren Art 1890-1918, octopus Books limited ,London , 1978..

264. A dams ,Laurie Schneider . A HISTORY OF WESTERN ART- Fourth Edition-john jay College and Graduaate Center City , university of New York – 2004 .

265. Freud, Sigmund . Delire et reves dans la Gradivia da Jensen. Gallimard, 1973.

266. Heidegger ; erlauter ungen zu Holderins , dichtung. z.Aufl ,Fran kfort- am-Rhein .

267. Kant ; Crilque de La Raisan pure ,Preface alaze ed.

268. Muller , joseph-Emile ;A Dictionary of Expressionism, Eyne Muthen L td . London , 1973

269. T.Todorov; theories of. Symbol , U.S.A. cornell univ-see .

ملحق (1)

جدول عينة البحث

ت	اسم الفنان	اسم العينة	القياس	تاريخ الإنتاج	العائدية
1	كلود مونيه	انطباع شروق الشمس	49،5×64,8	1872	متحف مارموتان- باريس
2	جورج سورا	جسر كوربيفورا	117× 97	1887	متحف اللوفر- باريس
3	فنسنت فان كوخ	ليلة نجومية	29×1/ 4، 39	1889	متحف الفن الحديث- نيويورك
4	بول غوغان	المسيح الأصفر	92× 73	1889	كاليري ألبرت للفن- أمريكا
5	بول سيزان	جبل سانت فيكتوار	31,2×39,6	1895	مجموعة لويس- ماريا كلا ودن- بنسلفانيا
6	ادوارد مونخ	الصرخة	3/ 4، 28×7/ 8 ،35	1893	المتحف الوطني- أوسلو
7	هنري ماتيس	بهجة الحياة	240×175	1905-1906	مؤسسة بارنيز- ميريون
8	اميل نولده	حياة جامدة مع أقنعة	77,5×73	1911	متحف نيلسون للفن-مدينة كانساس
9	بابلو بيكاسو	آنسات افينون	234×244	1907	متحف الفن الحديث-

					نيويورك
10	فرناند ليجيه	وجبة فطور كبيرة وثلاثة نساء	99×72 ،4 /1	1921	متحف الفن الحديث - نيويورك
11	جورج براك	حياة جامدة	178,4×146	1929	
12	روبرت ديلوني	تكريم بلريو	،8 /3 98×98 ،8 /3	1914	المتحف الوطني- بازل
13	جيكوموبالا	سيارة مسرعة	،8 /7 21×27 ،8 /1	1912	
14	فاسيلي كاندنسكي	الخط المستعرض	202×141	1923	
15	بيت موندريان	الرصيف والمحيط	44×34 ،8 /5	1914	متحف ريلكة في اوترلو
16	بول كلي	المزارعة الجميلة	28×37 ،4 /3	1939	متحف كونست- مدينة بيرن
17	مارسيل دوشامب	امرأة تنزل السلم	89×147	1912	متحف فيلادلفيا للفن
18	مارك شاغال	عيد ميلاد	،4 /3 31×39 ،4 /1	1923	متحف كونكهايم- نيويورك
19	سلفادور دالي	التحويل النرجسي	76,3×50,8	1936-1937	مجموعة ادوارد جيمس كاليري التات-لندن
20	جون ميرو	الملخص	84×64	1935	

ملحق(2)

جدول أشكال البحث

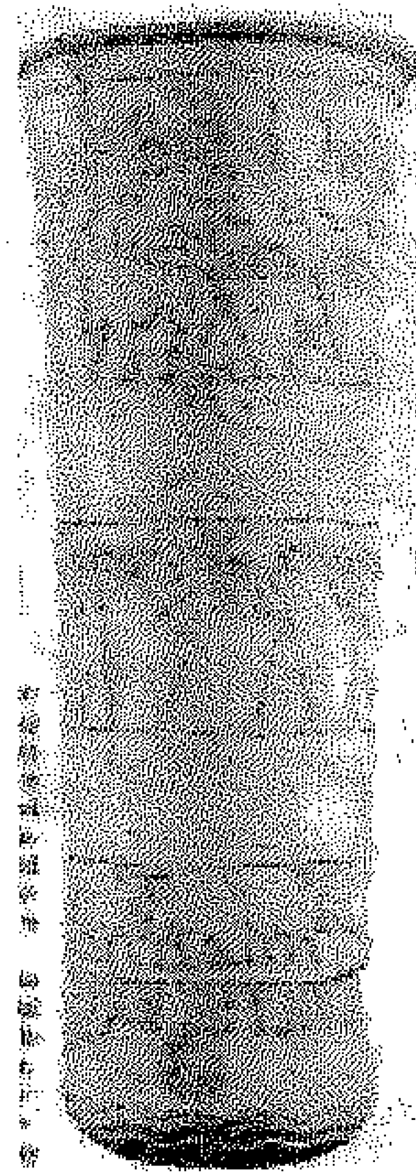
ت	اسم الفنان	عنوان اللوحة	تاريخ الإنتاج
1	بابلو بيكاسو	فتاة أمام المرآة	1932
2	فنان سومري	إناء الوركاء ألنذري	3200 ق.م
3	ادوارد مانيه	غداء على العشب	1874
4	جورج سورا	عصر يوم احد في غراندجات	1884
5	بول سيزان	طبيعة ساكنة مع سلة فواكه	1890
6	فنسنت فان كوخ	مقهى الرصيف ليلا	1880
7	هنري ماتيس	انسجام في احمر	1908
8	فرناند ليجيه	المدينة	1919
9	بيت موندريان	تكوين بالاحمر والأزرق والاصفر	1930
10	سلفادور دالي	طفولة علم السياسة تراقب مولد الرجل الجديد	1943

ثبت اشكال الدراسة



شكل رقم (1)

	بابلو بيكاسو	فتاة أمام المرآة	1932



شكل (2)

	فنان سومري	إناء الوركاء ألنذري	



شكل (3)

	ادوارد مانيه	غداء على العشب	1874



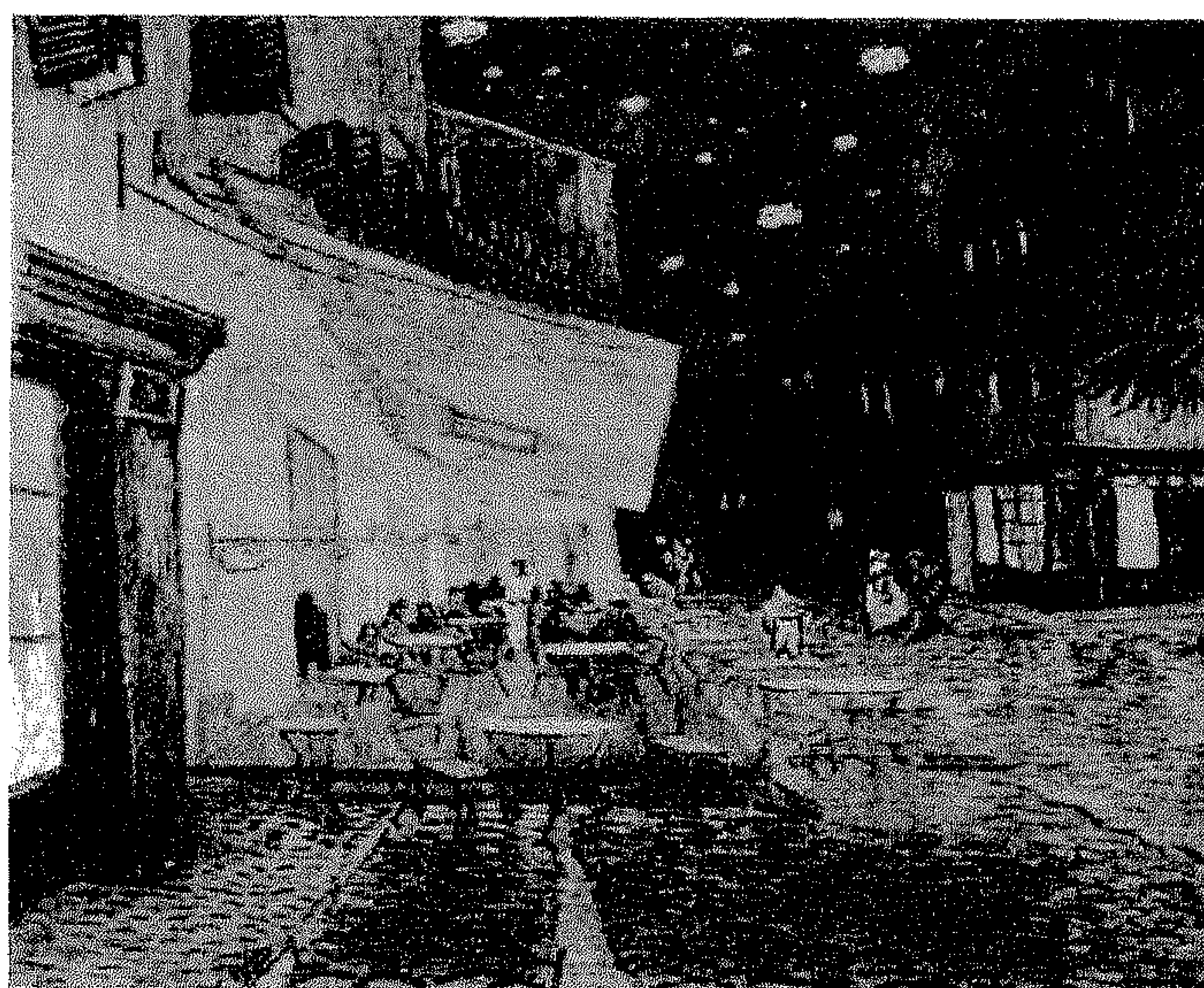
شكل (4)

	جورج سورا	عصر يوم احد في غراندجات	1884



شكل (5)

1890	طبيعة ساكنة مع سلة فواكه	بول سيزان	



شكل (6)

1880	مقهى الرصيف ليلا	فنسنت فان كوخ	



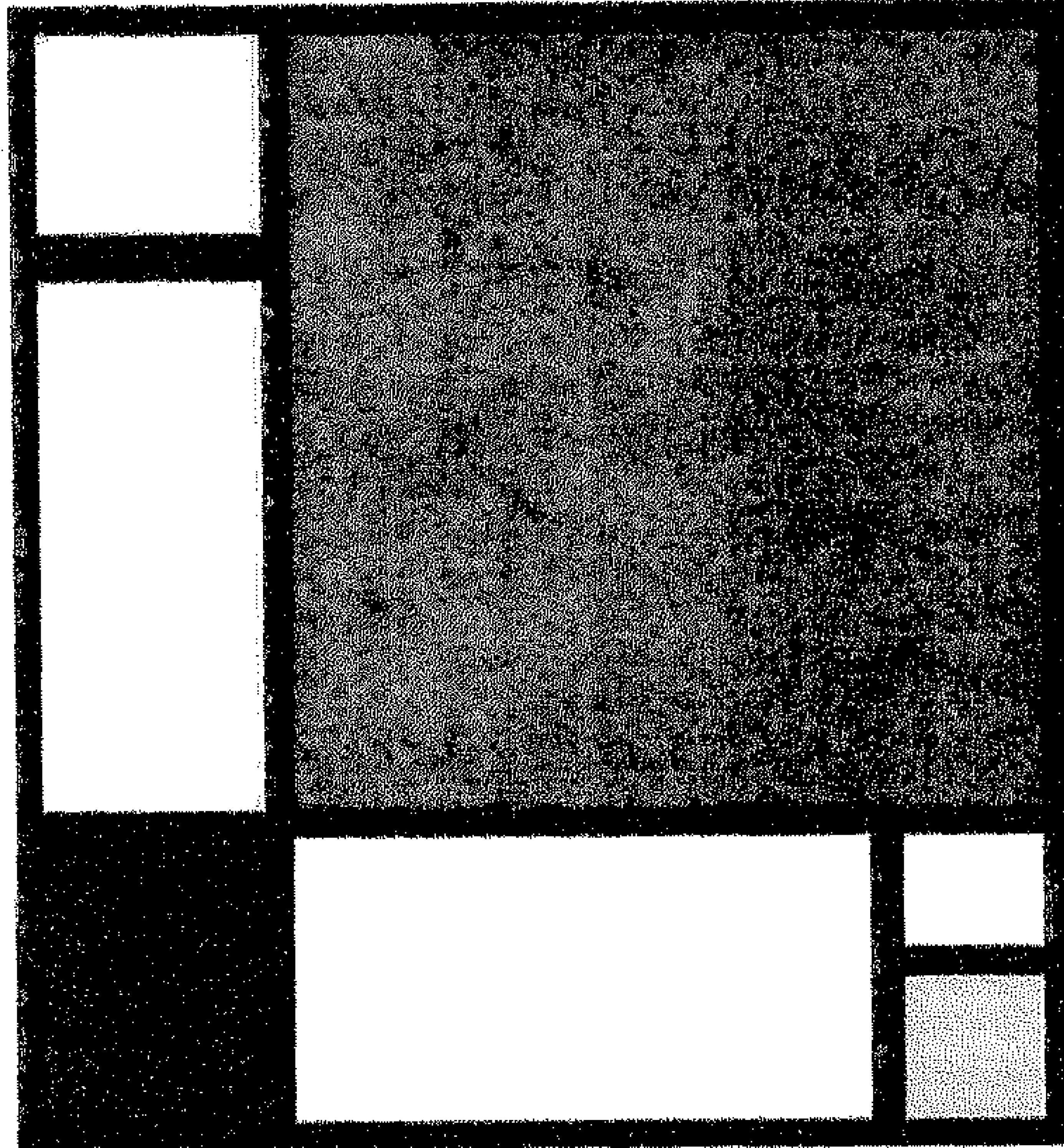
شكل(7)

	هنري ماتيس	انسجام في احمر	1908



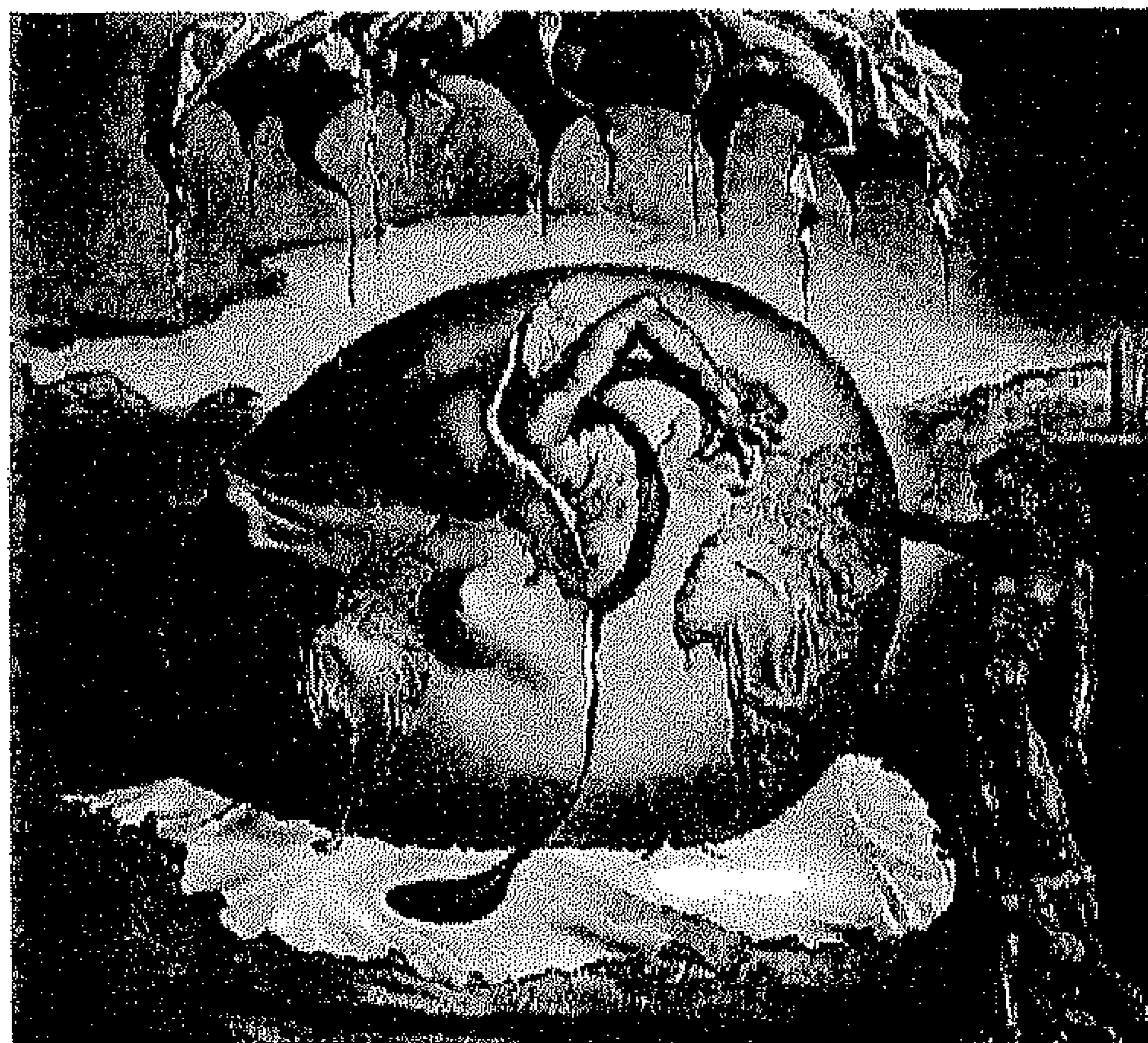
شكل(8)

	فرناند ليجيه	المدينة	1919



شكل(9)

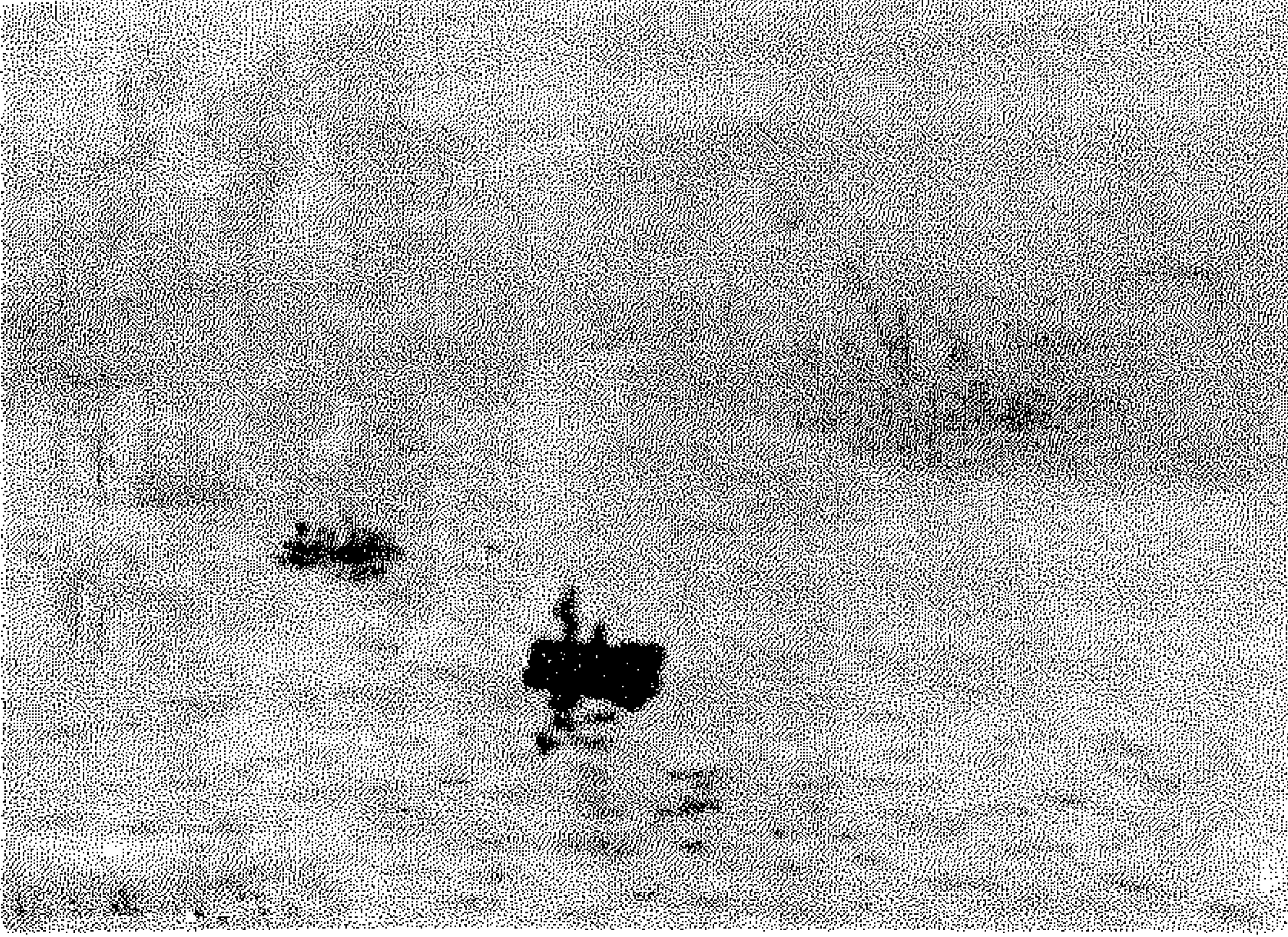
	بيت موندريان	**تكوين بالاحمر والأزرق والاصفر**	**1930**



شكل(10)

0	سلفادور دالي	طفولة علم السياسة تراقب مولد الرجل الجديد	1943

اشكال عينة الدراسة



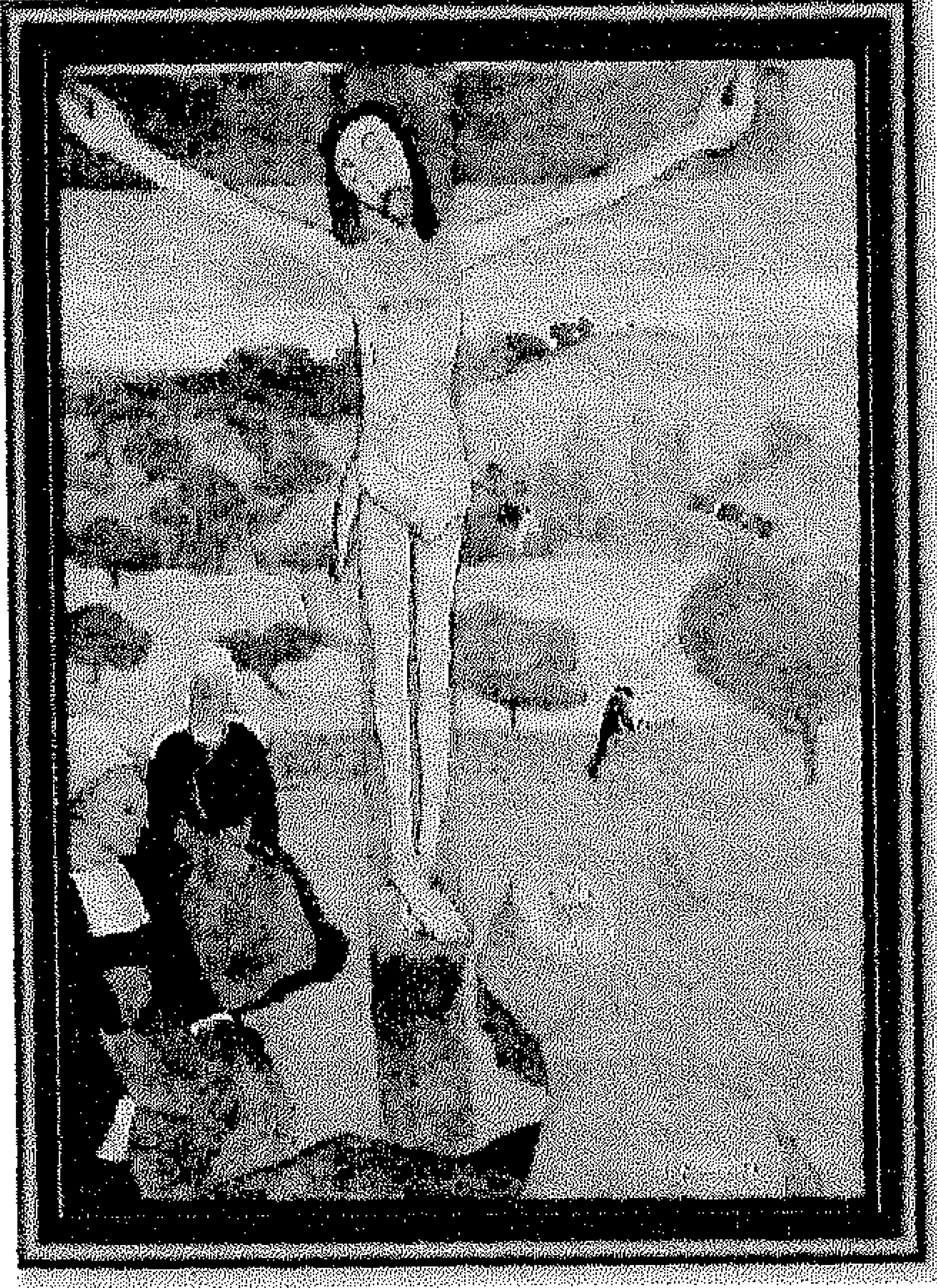
لوحة (1)
اسم العمل/ انطباع: شروق الشمس
اسم الفنان/ كلود مونيه
الخامة والمادة/ زيت على كانفاس
القياس/ 49.5 × 64.8 سم
تاريخ الإنجاز/ 1872
العائدية/ متحف مارموتان – باريس



لوحة (2)
اسم العمل / جسر كوربيفورا
اسم الفنان/ جورج سورا
الخامة والمادة/ زيت على كانفاس
القياس/ 97 × 117سم
تاريخ الإنجاز/ 1886 – 1887
العائدية/ متحف اللوفر – باريس



لوحة (3)
أسم العمل / ليلة نجومية.
اسم الفنان/ فنسنت فان كوخ.
الخامة والمادة/ زيت على كانفاس
القياس/ 73 × 92 سم
تاريخ الإنجاز/ 1889.
العائدية/ متحف الفن – نيويورك



لوحة (4) اسم العمل/ المسيح الأصفر

اسم الفنان/ بول كوكان

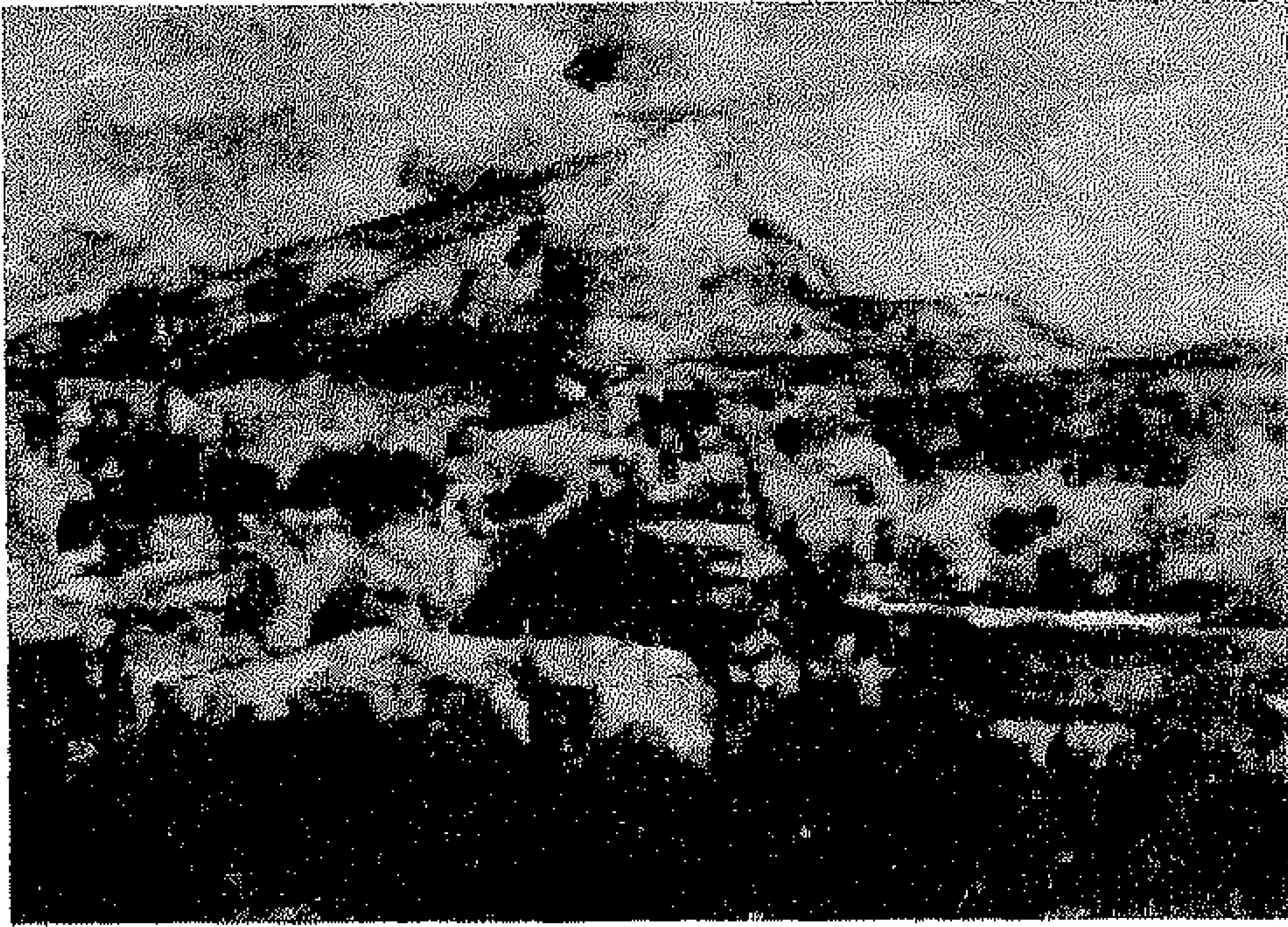
الخامة والمادة/ زيت على كانفاس

القياس/ 92 × 73 سم

تاريخ الإنجاز/ 1889

العائدية/ كاليري البرت للفن ، بافلو-أمريكا

لوحة (5)



اسم العمل/ جبل سانت فيكتوار

اسم الفنان/ بول سيزان

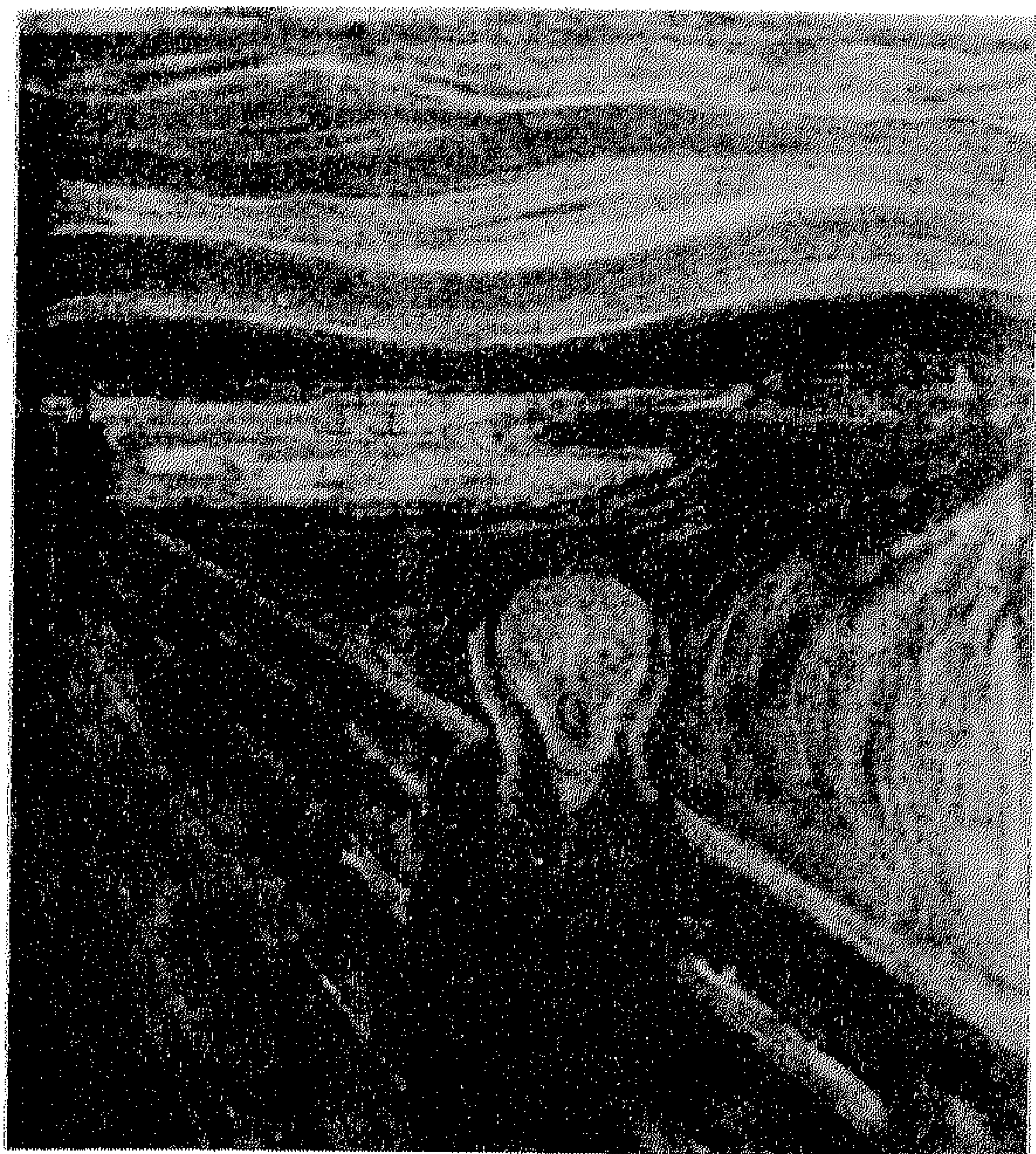
الخامة والمادة/ زيت على كانفاس

القياس/ 63,8 × 78,7سم

تاريخ الانجاز/ 1896-1898

العائدية/ السيد والسيدة لويس، س.

ماريا كلادواين، بنسلفانيا



لوحة (6)

اسم العمل/ الصرخة

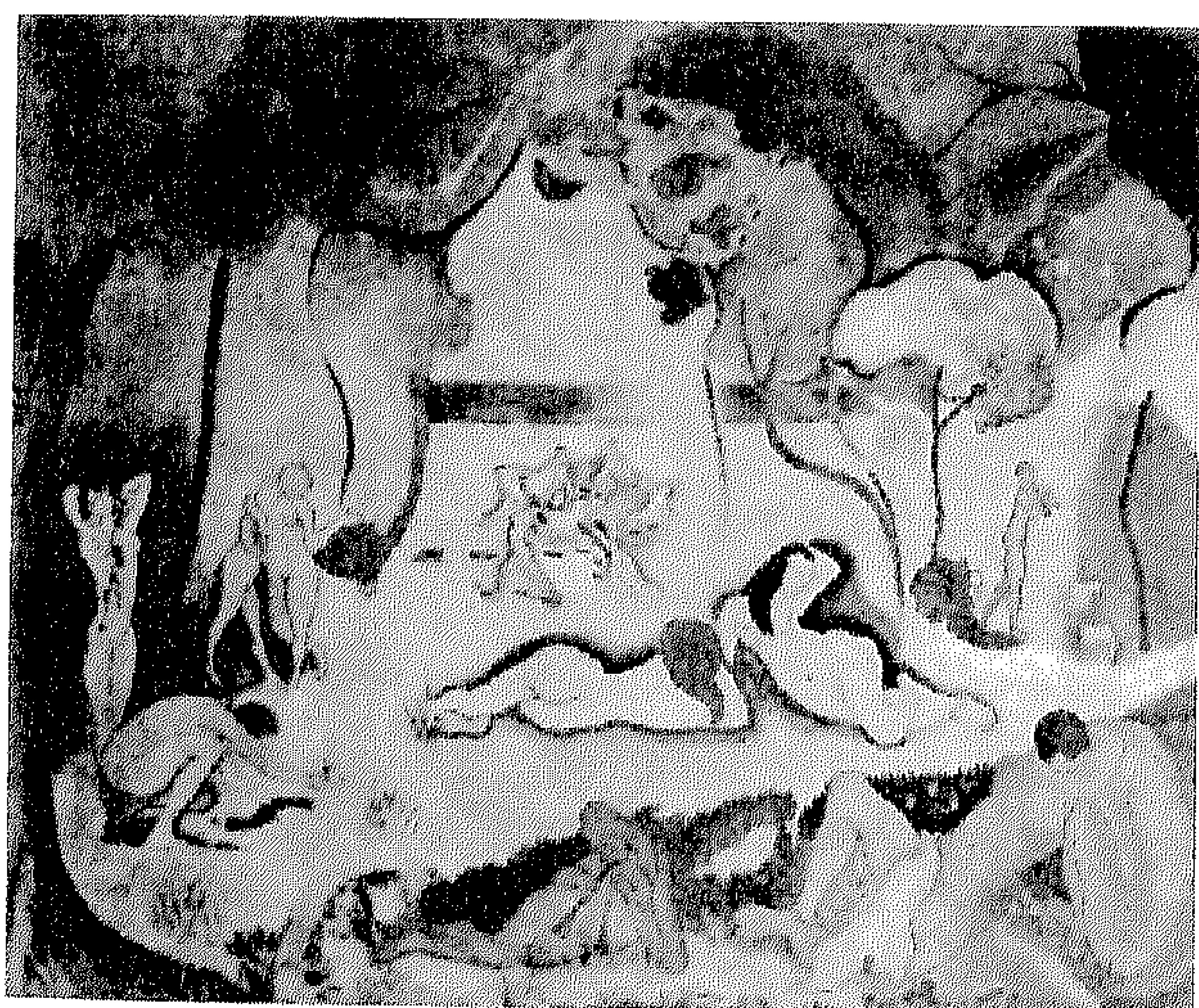
اسم الفنان/ ادوارد مونخ

الخامة والمادة / زيت على كانفاس

القياس / 73,7 × 90,8 سم

تاريخ الإنجاز/ 1893

العائدية / المتحف الوطني – أوسلو



لوحة (7)

اسم العمل/ بهجة الحياة

اسم الفنان/ هنري ماتيس

الخامة والمادة/ زيت على كانفاس

القياس/ 175 × 240 سم

تاريخ الإنجاز/ 1905 - 1906

العائدية/ مؤسسة بارينز ميريون



لوحة (8)

اسم العمل/ حياة جامدة مع أقنعة.

اسم الفنان/ أميل نولدة.

الخامة والمادة/ زيت على كانفاس.

القياس/ 73× 77.5

تاريخ الإنجاز / 1911

العائدية/ متحف الفن – مدينة كانساس.



انموذج (9)

اسم العمل/ آنسات افينون

اسم الفنان/ بابلو بيكاسو

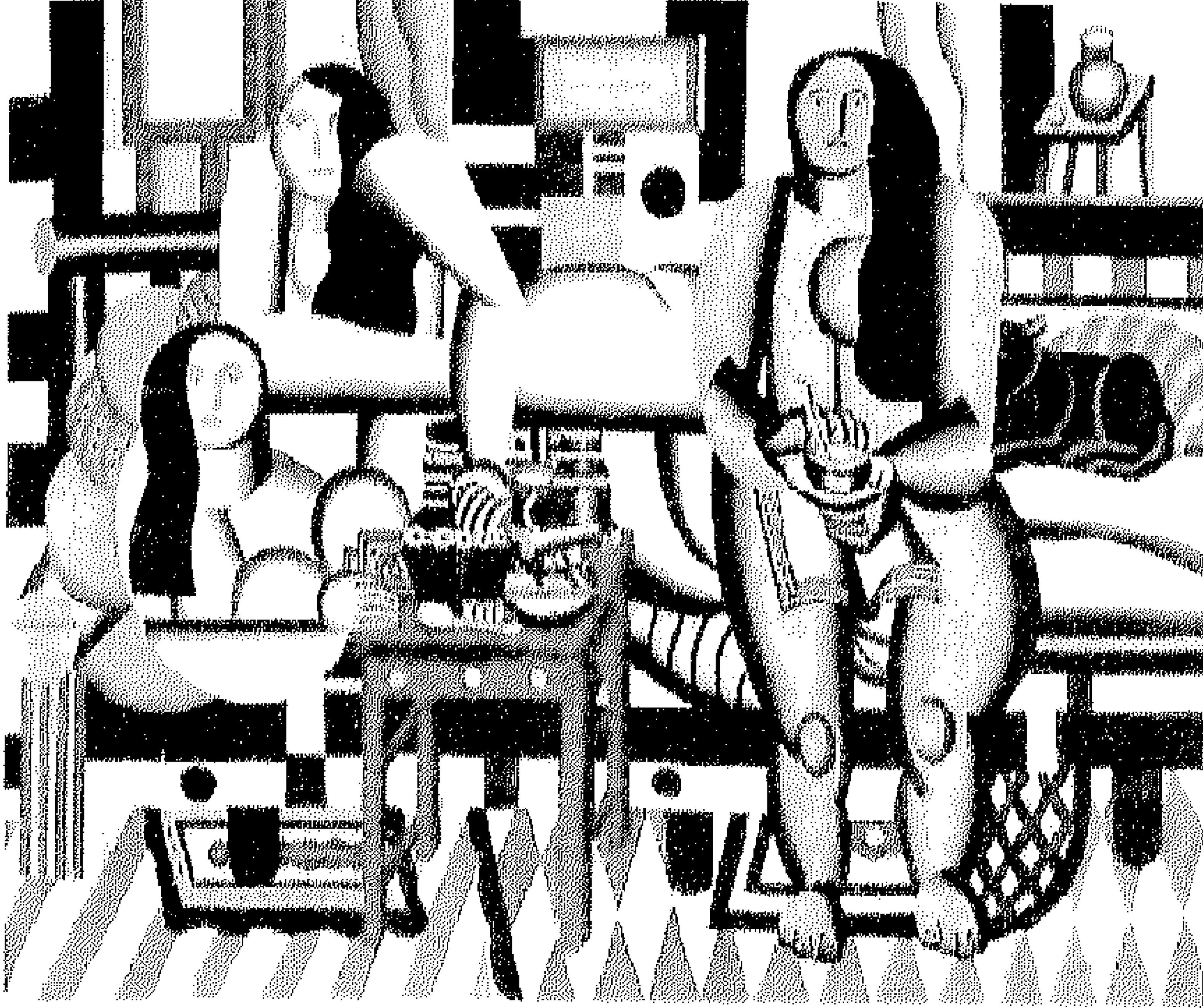
الخامة والمادة/ زيت على كانفاس

القياس/ 244 × 234سم

تاريخ الإنجاز / 1907

العائدية/ متحف الفن الحيدث – نيويورك .

لوحة (10)



اسم العمل / ثلاثة نساء (وجبة فطور)

اسم الفنان/ فرناند ليجيه

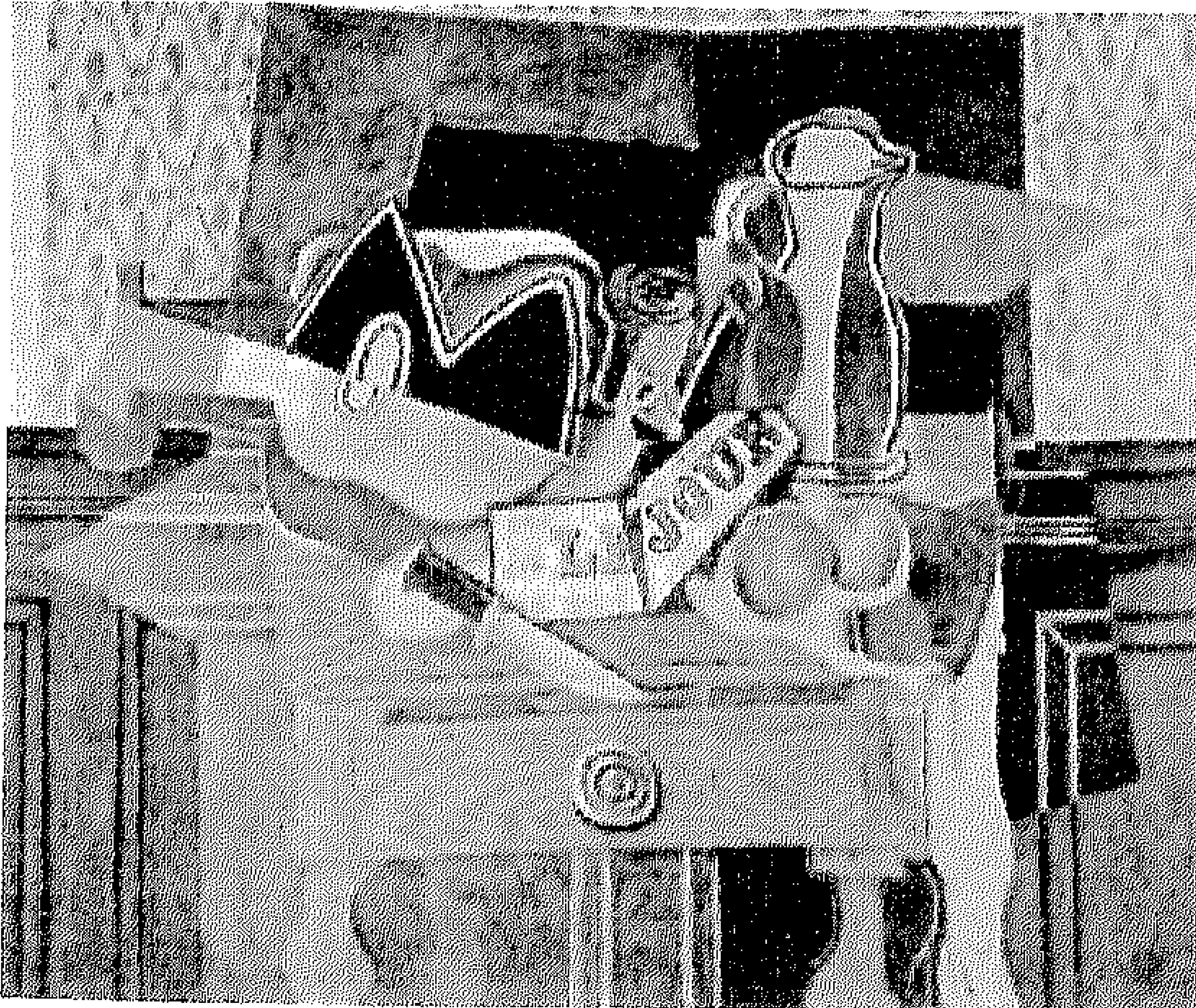
الخامة والمادة/ زيت على كانفاس

القياس/ 1/ 2، 72 ×99 انج

تاريخ الإنجاز/ 1921

العائدية/ متحف الفن الحديث – نيويورك مجموعة السيدة سيمون كوكنهايم

لوحة (11)



اسم العمل/ حياة جامدة.

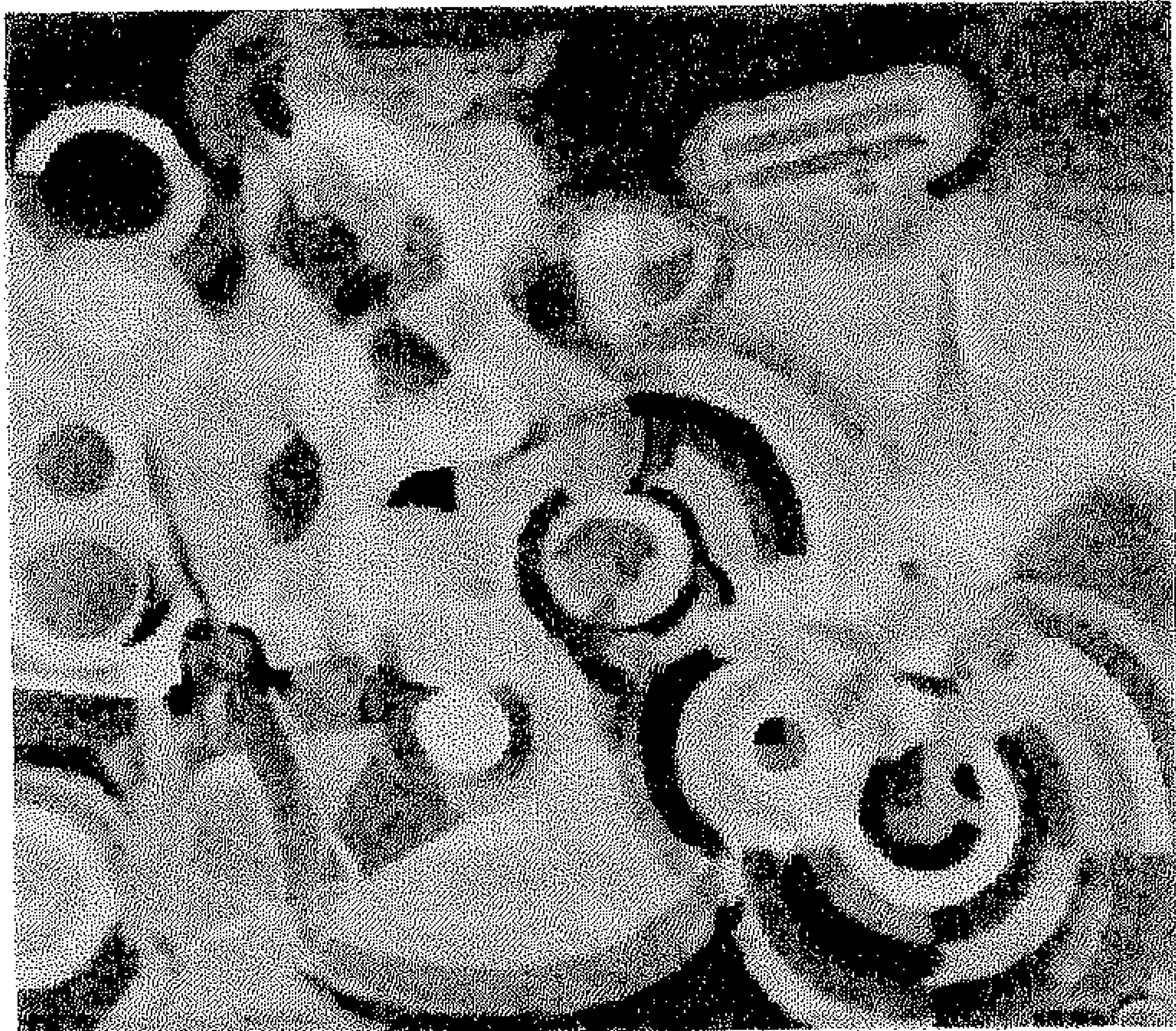
اسم الفنان/ جورج براك.

الخامة والمادة/ ورق ملون ، خشب ، زيت على كانفاس.

القياس / 146 × 178.4 سم

تاريخ الإنجاز/ 1929.

العائدية / Shester Dale Collection



لوحة (12)

اسم العمل/ تكريم بليريو

اسم الفنان/ روبرت ديلوني.

الخامة والمادة/ زيت على كانفاس.

القياس/ 98.5 × 98.5 انج

تاريخ الإنجاز / 1914.

العائدية/ المتحف الوطني – بازل.



لوحة (13)

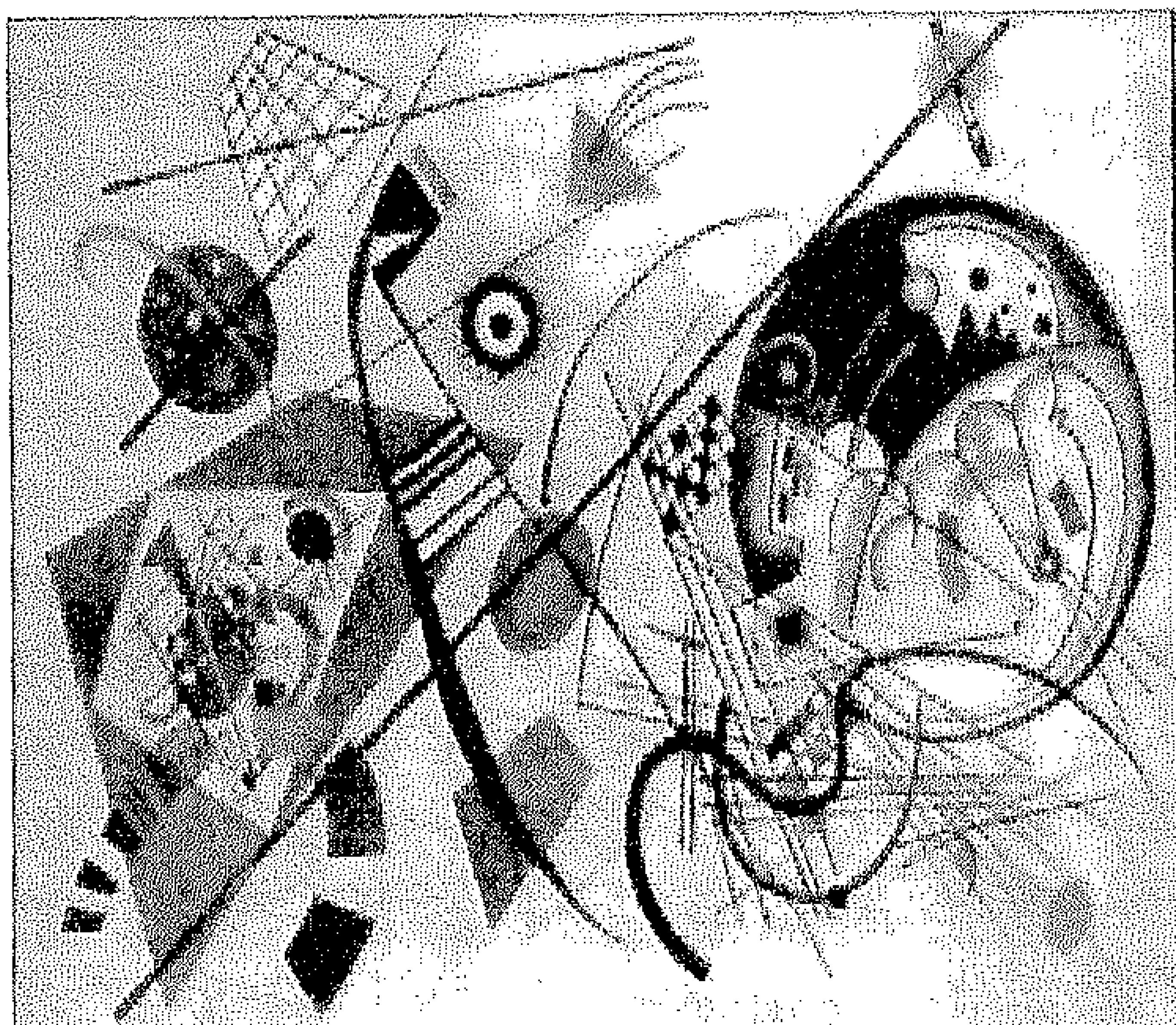
اسم العمل/ سيارة مسرعة.

اسم الفنان/ جيكوموبالا

الخامة والمادة/ زيت على كانفاس

القياس/ 7/ 8، 21×1/ 8، 27

تاريخ الإنجاز/ 1912



لوحة (14)

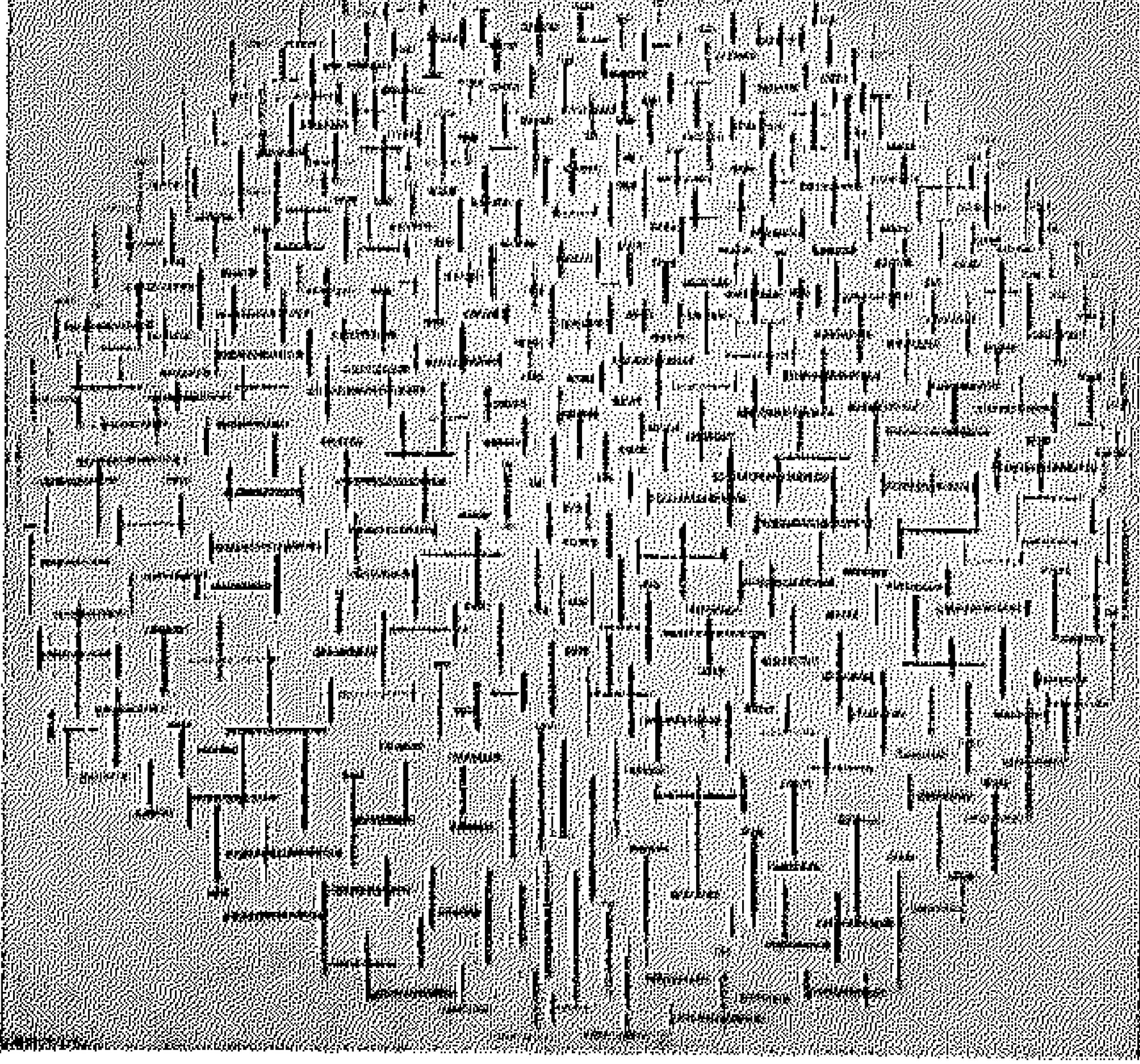
اسم العمل / الخط المستعرض

اسم الفنان/ فاسيلي كاندنسكي

الخامة والمادة/ زيت على كانفاس

القياس 141 × 202 سم

تاريخ الإنجاز / 1923



لوحة (15)

اسم العمل/ الرصيف والمحيط.

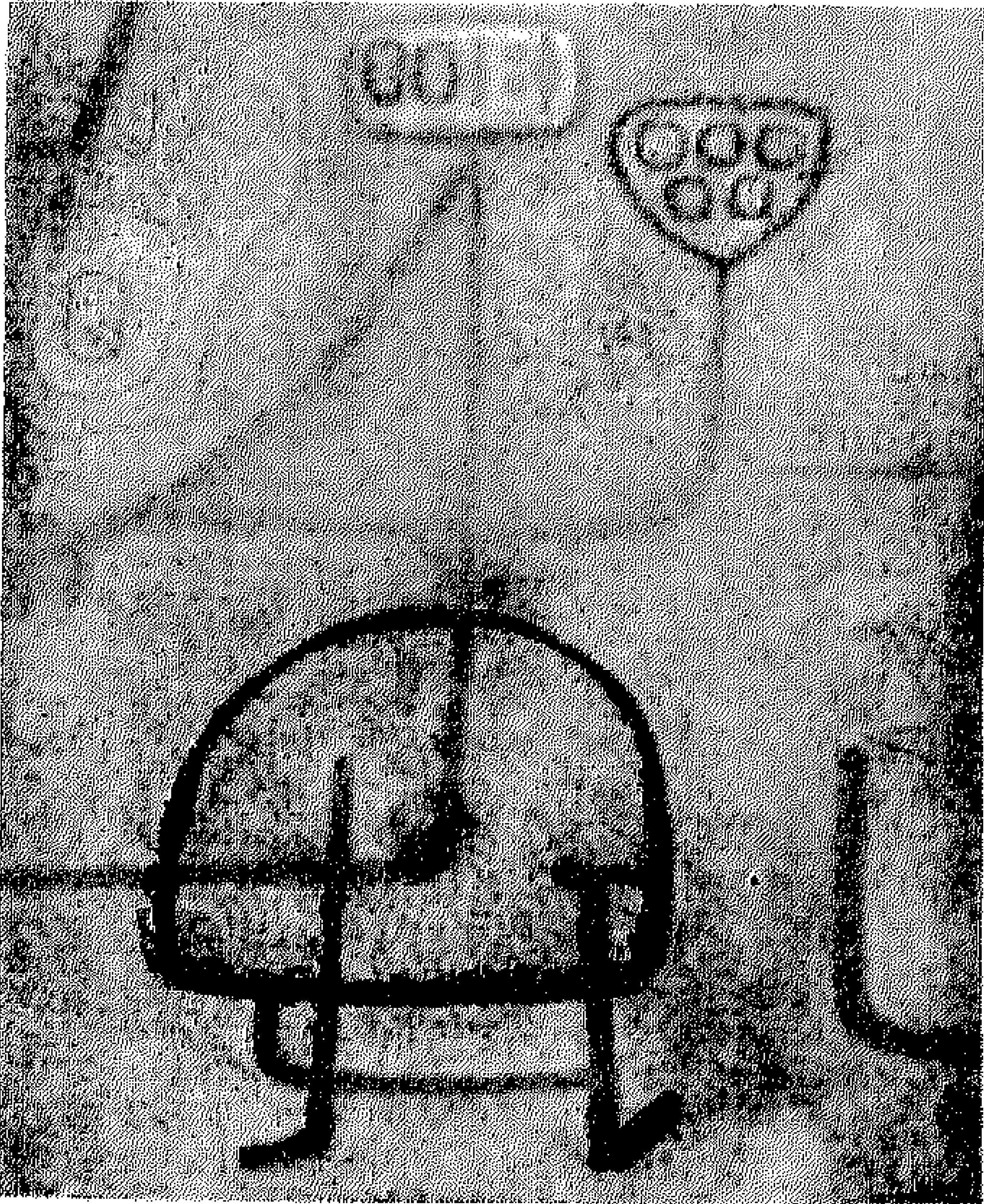
اسم الفنان/ بيت موندريان.

الخامة والمادة/ زيت على كانفاس.

القياس / 85 × 108 سم .

تاريخ الإنجاز / 1915

العائدية/ متحف ريلكة في اوترلو .



لوحة(16)

اسم العمل/ المزارعة الجميلة .

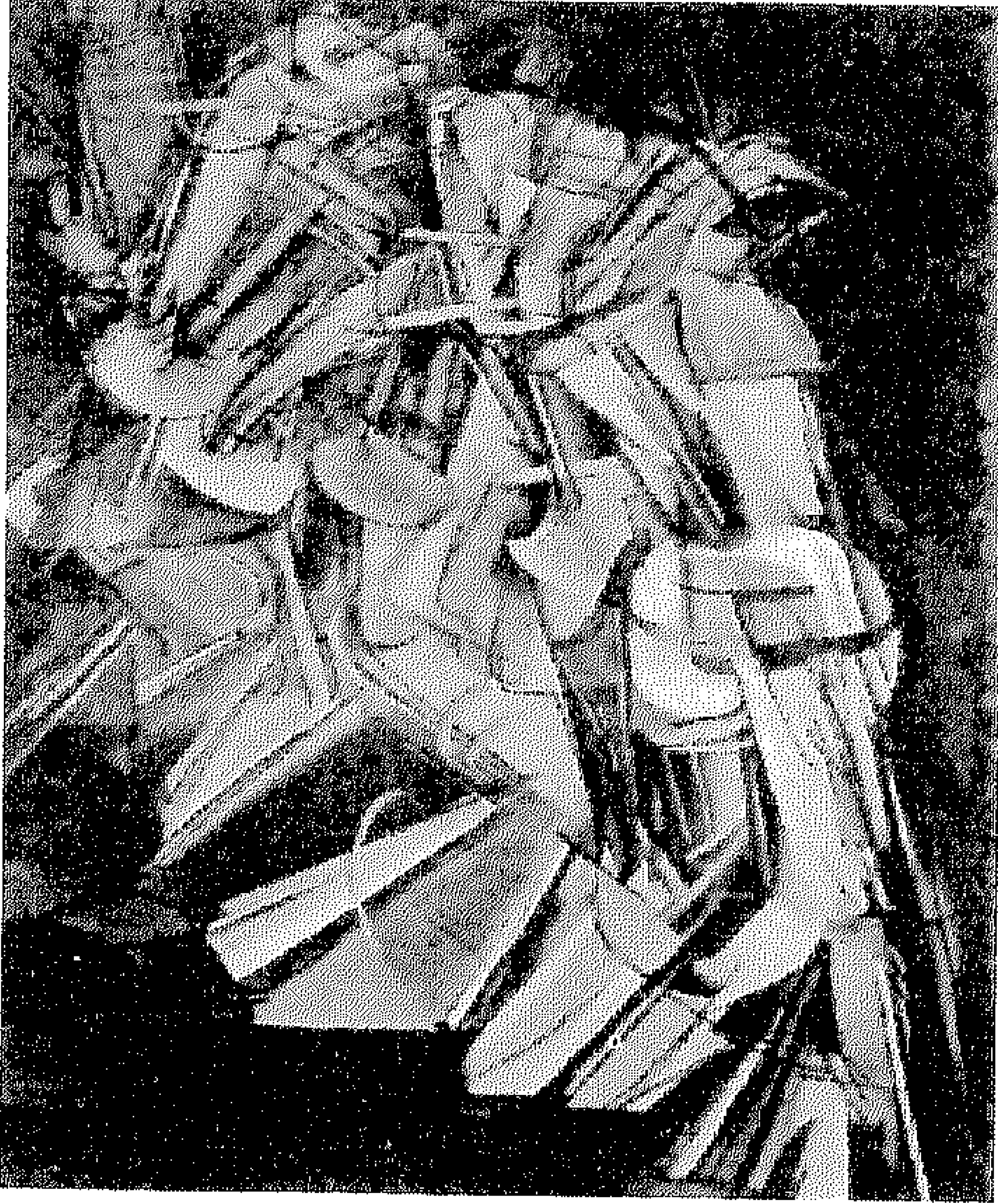
اسم الفنان/ بول كلي.

الخامة والمادة/ زيت على كانفاس

القياس/ 28 × 3/ 8 ،37 أنج

تاريخ الإنجاز/ 1937.

العائدية/ متحف كونست . مدينة بيرن.



لوحة (17)

اسم العمل/ امرأة تنزل السلم.

اسم الفنان/ مارسيل دوشامب

الخامة والمادة/ زيت على كانفاس

القياس/ 147 × 89 سم

تاريخ الإنجاز/ 1912.

العائدية/ متحف فيلادلفيا للفن



لوحة (18)

اسم العمل/ ليلة عيد الميلاد

اسم الفنان/ مارك شاغال

الخامة والمادة/ زيت على كانفاس

القياس / 31.875 × 39.375 أنج

تاريخ الإنجاز/ 1923

العائدية المصدر / (262، ص280)

/ متحف كونكهايم – نيويورك



لوحة (19)

اسم العمل/ التحويل النرجسي

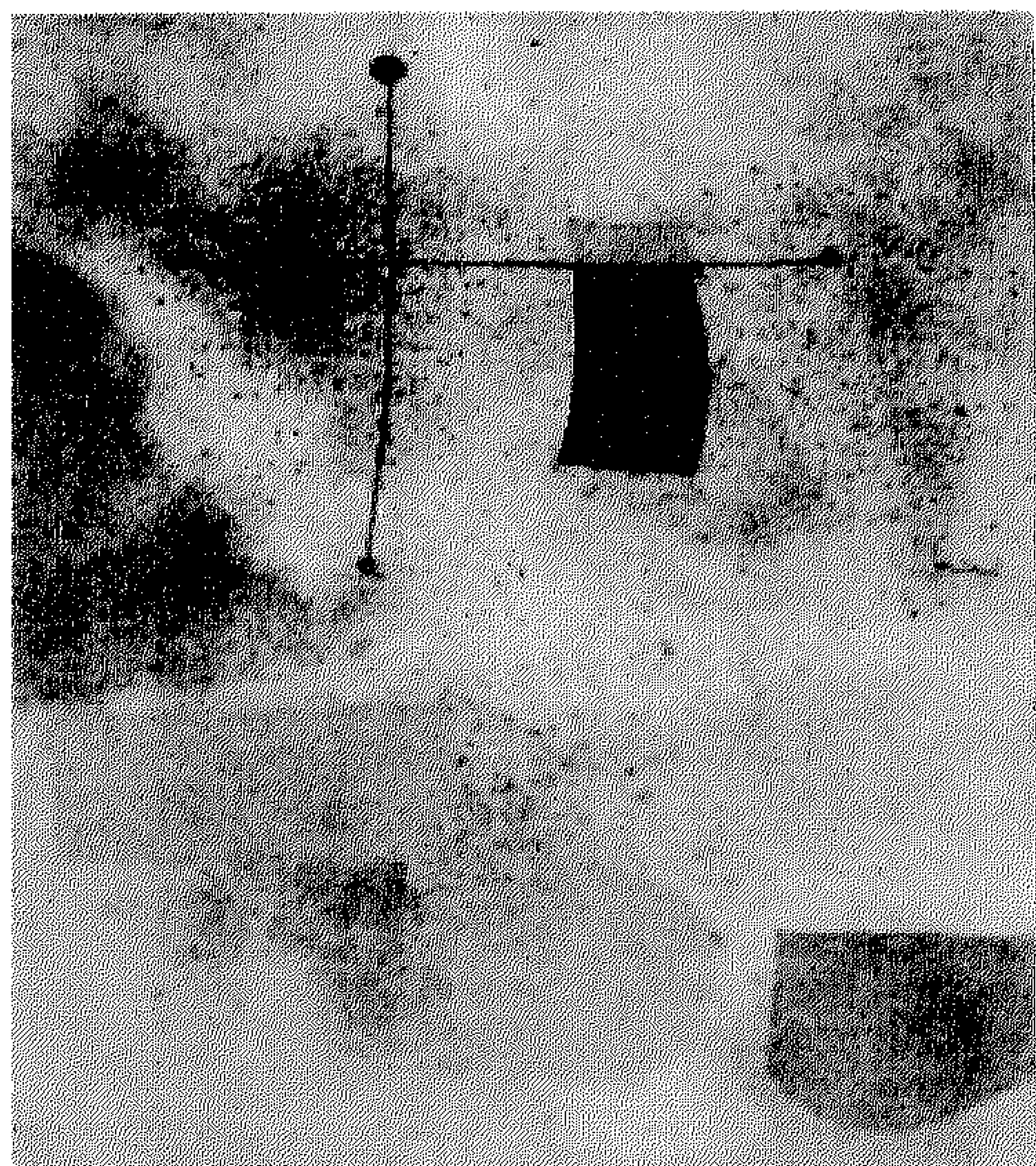
اسم الفنان/ سلفادور دالي

الخامة والمادة / زيت على كانفاس

القياس / 50.8 × 76.3 سم

تاريخ الإنتاج / 1936 – 1937

العائدية / The Tate Gallery – London



لوحة (20)

اسم العمل/ الملخص

اسم الفنان/ خوان ميرو

الخامة والمادة/ زيت ورمل على كانفاس.

القياس/ 64 × 84 سم

تاريخ الإنتاج/ 1935.



الانزياح وتمثلاته في
الرسم الأوروبي الحديث



دار المنهجية

الدار المنهجية للنشر والتوزيع

عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري

تلفاكس: 4611169 6 962+

E-mail: info@Almanhajiah.com

ص. ب: 922762 عمان 11192 الأردن